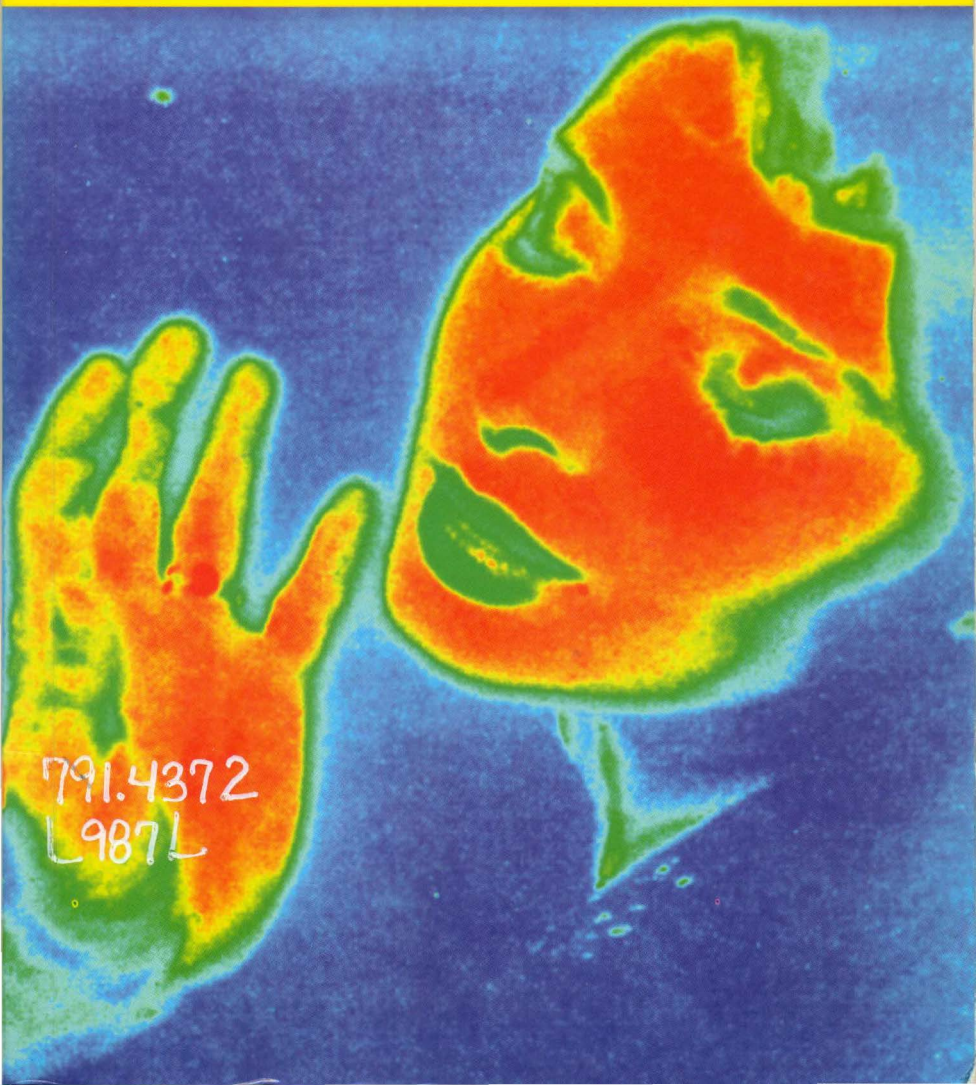
David Lynch
Terciopelo azul

Blue Velvet

Estudio crítico de Charo Lacalle

Paidós Películas



791.4372
L987L

DATE DUE

Date Due Slip

UPR RRP SB Comunicación Pública

GAYLORD F

Terciopelo azul

Blue Velvet

Terciopelo azul
Blue Velvet

David Lynch

Estudio crítico de
Charo Lacalle

Ediciones Paidós
Barcelona Buenos Aires México

Fotografías: archivo de la autora

1.ª edición, 1998

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021
Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-493-0610-8
Depósito legal: B.46.093/1998
Impreso en Gràfiques 92, S.A.,
Av. Can Sucarrats, 91 - 08191
Rubí (Barcelona)

Impreso en España -
Printed in Spain

Colección dirigida por:
José Luis Fecé y Vicente SánchezBiosca

Diseño: Mario Eskenazi

Paidós Películas
1 **La noche del cazador**
2 **Los cuatrocientos golpes**
3 **Terciopelo azul**
4 **Vértigo / De entre los muertos**
5 **Viridiana**

734262

A mis padres

Sumario

11 **Introducción**

17 **La obra y su contexto**
17 Datos biográficos de David Lynch
20 Filadelfia y los primeros filmes de Lynch
21 *Six Figures*
21 *The Alphabet*
22 *The Grandmother*
23 *Cabeza borradora*
26 Interpretación del filme
28 *El hombre elefante*
29 Estética e interpretación del filme
31 *Dune*
33 Las críticas a *Dune*
34 Interpretaciones del filme
36 El legado
36 *Corazón salvaje*
38 Estructura narrativa
39 *Twin Peaks*
41 La continuidad serial
46 *Twin Peaks: Fire Walk With Me*
47 Estructura narrativa
49 *Carretera perdida*
50 Estructura narrativa

57 **Estudio crítico**
57 Niveles de análisis
58 Estructura narrativa
60 Referencias
62 Principios de cooperación textual
64 Intergenericidad
69 Estructura del texto

72 Las funciones del relato
74 La temporalidad
75 La significación
80 El espacio del relato
82 La música
84 Nivel temático
85 Ser y parecer
90 Los personajes
100 El monstruo lyncheano
105 La interpretación freudiana del filme
109 Metatextualidad
110 Estética y representación
111 Influencia de la pintura
114 El sistema axiológico de *Terciopelo azul*
116 El espacio representado
119 El color
121 Otros símbolos
123 Retórica y representación
127 El «posterciopelismo» azul

133 **Documentación**
135 Ficha técnica y artística
137 Sinopsis
143 Selección de textos
147 Filmografía
148 Bibliografía

Introducción

El anatema que la Mostra di Cinema de Venecia lanzó en 1986 contra la película de David Lynch *Terciopelo azul*, al rechazarla alegando que contenía escenas casi pornográficas, suscitó una gran curiosidad entre el público y la crítica incluso mucho antes de que el filme se estrenase. Su inmediata resonancia y la controversia que desató entre detractores y admiradores del cineasta norteamericano restauraron la reputación de un director cuya fortuna crítica había sido más bien irregular hasta entonces. Ensalzado hasta el olimpo de los creadores por algunos cinéfilos deseosos de ver algo diferente y por un público de adictos que habían convertido su primer largometraje, *Cabeza borradora* (Eraserhead, 1976), en un filme de culto, y nominado a ocho Óscar por su segundo trabajo, *El hombre elefante* (The Elephant Man, 1980), David Lynch ya había saboreado a los treinta años el éxito internacional, pero fue denostado sin piedad por *Dune* (Dune, 1984). *Dune*, una superproducción que Raffaella De Laurentiis financió con un *budget* sin precedentes para la época (más de 40 millones de dólares), constituyó en 1984 un gran fracaso comercial y de crítica, aunque también acabaría convirtiéndose en una película de culto.

Terciopelo azul superó con creces el impacto de *El hombre elefante* y colocó a su autor en la cima de aquellos cineastas que algunos llamaban ya «jóvenes directores independientes del cine norteamericano» (Martin Scorsese, Jonathan Demme, etc.). Las profundas divergencias que presentaban entre sí no eran incompatibles con su firme voluntad, más o menos explícita, de revisar y renovar los géneros cinematográficos tradicionales, que Lynch acabaría transgrediendo siempre de forma mucho más radical que todos ellos. Desde su estreno, *Terciopelo azul* constituye para algunos una de las obras de arte cinematográficas de los años ochenta, aunque para otros se trate más bien

de «una ridícula variación sadomasoquista del [cine] negro» (MARTINI, 1986, pág. 42).

La polémica que *Terciopelo azul* desató a partir del episodio de Venecia no se limitó únicamente a su contenido, ni a la osadía de sus planteamientos. El premio que más tarde obtuvo en el Festival de Filmes Fantásticos de Avoriaz, ese mismo año, no sólo compensó en buena medida el mal trato que el filme había recibido en Italia, sino que, además, lo catapultó hacia una interminable controversia respecto a si podía considerarse realmente una película fantástica o si se trataba, en definitiva, de un filme *negro* un tanto peculiar. Hecho que también representó una especie de publicidad gratuita que amplificó aún más su resonancia entre un público de asiduos al cine. Como veremos en el análisis narrativo de *Terciopelo azul*, la diatriba sobre el concepto de *fantástico* podría desembocar en una polémica completamente estéril si no se acabara de saldar aceptando un mismo substrato teórico desde donde definir los géneros cinematográficos.

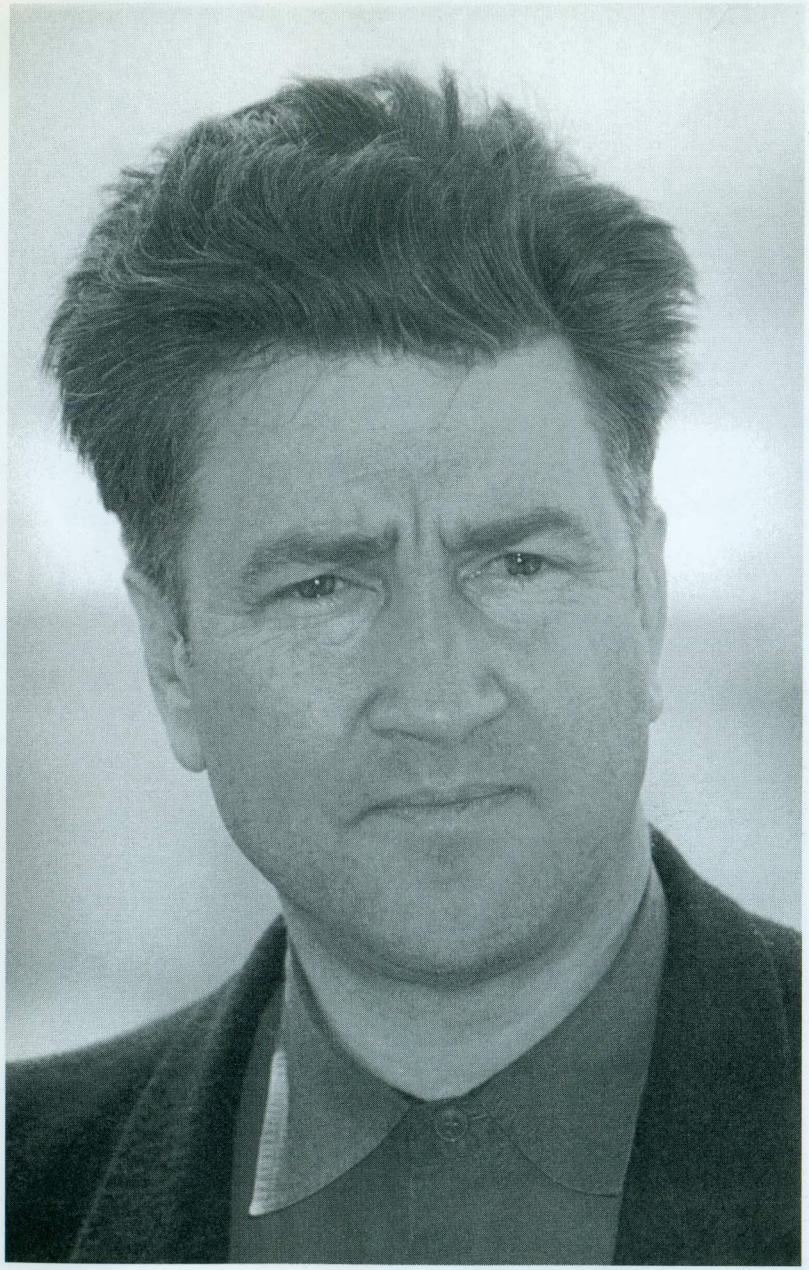
La película también fue muy criticada por quienes consideraban que el filme se asentaba sobre una estructura narrativa muy débil, que se limitaba a abrir numerosas cuestiones sin llegar a concluirlas, alegando, además, que el virtuosismo esteticista de Lynch no justificaba en esta obra ni su fragmentación temática ni, por consiguiente, los numerosos callejones sin salida a los que, con frecuencia, se ve abocada su tortuosa trama. Sin embargo, ni el celo apocalíptico de quienes arremetían contra la mezcla «desordenada» de los géneros que se cruzan en *Terciopelo azul*, ni la provocativa brutalidad de su puesta en escena lograron impedir que, además del premio de Avoriaz, Lynch recibiese una nominación al Óscar y que la National Society of Film Critics distinguiese esta película calificándola como mejor filme de 1986 y a David Lynch como mejor director. Asimismo, Dennis Hopper, el «malo» más memorable de la cinematografía lyncheana, recibió también el citado premio al mejor actor secundario, por la consistencia de su papel como Frank Booth, que tanto dolor concentra en su magnífica interpretación (CHUTE, 1986, pág. 33).

Más tarde, la Palma de Oro del Festival de Cannes que obtuvo el siguiente filme de Lynch, *Corazón Salvaje* (Wild at Heart, 1989), y el éxito mundial sin precedentes de la serie televisiva *Twin Peaks* (ABC, 1990), no harían sino radicalizar

posiciones en pro y en contra de un ser de carne y hueso, el mismísimo director, en vez de centrarse en su obra, como generalmente suele ocurrir con otros autores. En efecto, la versión tan personal de las historias narradas en las películas de Lynch, el carácter más o menos autobiográfico de sus elementos temáticos y la estrecha relación que mantiene con sus actores (muchos críticos han señalado maliciosamente que Kyle MacLachlan podría ser el superego del director), la mayoría de los cuales aparecen reiteradamente en sus diferentes filmes, han terminado por convertir a Lynch en el protagonista indiscutible de todas sus películas. Por tanto, consideramos que el mejor guía para aproximarnos a la obra de este «pintor de atmósferas extrañas», que algunos definen como un cruce entre Norman Rockwell y Salvador Dalí (GUIDER, 1990, pág. 39), es el propio *autor empírico*[1] Lynch, cuya trayectoria profesional aparece sólidamente engarzada y camina de modo paralelo a su recorrido personal.

El objetivo de este libro es realizar un análisis narrativo, temático y estético de *Terciopelo azul*. Sin embargo, el reducido número de filmes con que cuenta Lynch, los numerosos nexos que unen unos con otros y la relación entre sus películas y las otras actividades profesionales del director, nos obligan a realizar un rápido pero completo paseo por toda su obra cinematográfica, después de dar unas breves pinceladas a su biografía. Presentamos también la ficha técnica y el resumen de *Terciopelo azul*. Finalmente, concluimos el volumen con una selección de los textos críticos sobre Lynch que consideramos más relevantes al objeto de calificar obra y autor.

1. Tomamos el concepto de *autor empírico*, en referencia a la persona de carne y hueso David Lynch, de Umberto Eco, para diferenciarlo del *autor modelo*, es decir, la imagen de Lynch que se proyecta en sus obras. Véase *Lector in fábula* (1979).



David Lynch en la actualidad.

Datos biográficos de David Lynch

David Lynch nació el 20 de enero de 1946 en Missoula (Montana), una pequeña ciudad de unos treinta mil habitantes, en medio de un entorno casi paradisíaco y cerca de una reserva india. El trabajo de su padre, investigador del Departamento de Agricultura y cuya familia también era originaria de Montana, influiría profundamente en Lynch, quien, según ha confesado en diversas ocasiones, a pesar de tener muchos amigos, con frecuencia prefería disecar insectos o deambular por los bosques a jugar con los otros niños o ver la televisión.

Los padres de Lynch se habían conocido en la Universidad de Duke, donde su madre trabajó durante un cierto tiempo como profesora de lenguas. Hija de un conductor de tranvía autodidacta, que, según Lynch, tenía toda la casa llena de diccionarios, la madre del director procedía de Brooklyn, cuyo paisaje de suburbio urbano, en las antípodas de la calma idílica de Missoula, tanto parece haber impactado al joven David Lynch:

> Habiendo crecido en ese mundo perfecto, otras cosas producían un brusco contraste. Por ejemplo, recuerdo una visita a pie por Brooklyn que me dio un susto mortal. Recuerdo que estaba en el metro con mi padre y con mi hermano y sentía el viento en el tren que se acercaba por el túnel; sentía su olor y podía reconocer su sonido. Sigo experimentando ese pequeño momento de terror cuando regreso a Nueva York (citado en PAYÁN, 1981, pág. 25).

Sin embargo, la dicotomía entre naturaleza y cultura, representada en los filmes de Lynch mediante la oposición entre el campo y la ciudad, no ocupa un lugar muy destacado en el sistema de valores que construye el autor, aunque el contras-

te entre los paisajes idílicos del comienzo de *Terciopelo azul* o de *Twin Peaks* y los suburbios industriales que aparecen en todas sus películas se remontan sin duda a la infancia del director, cuya plácida vida cotidiana en Montana se veía alterada tan sólo por las visitas que la familia realizaba periódicamente a los abuelos de Brooklyn. Por otro lado, la poderosa impresión que ese abuelo materno autodidacta parece haber causado en Lynch podría haber inspirado su segunda incursión en la pantalla cinematográfica, *The Alphabet* (1968), una sátira contra la educación de un minuto de duración, que mezclaba técnicas cinematográficas y animación.

Siendo él aún un niño, la familia Lynch, integrada, además, por su hermano pequeño John, se trasladó a Boise (Idaho), donde nació su hermana Margaret, lugar en el que vivieron hasta que David cumplió catorce años. De 1960 a 1963, el trabajo paterno los llevó sucesivamente a Spokana (Washington), Durham (Carolina del Sur) y Alexandria (Virginia), donde el joven comenzó la enseñanza superior. Al instituto que frecuentaba entonces remiten, según sus propias declaraciones, la escuela y algunos de los estudiantes de *Twin Peaks*. De su paso por todos esos diferentes lugares podría proceder también la importancia que Lynch concede a la representación del espacio, en cuanto marco sociológico donde se configuran el carácter y las relaciones de quienes lo habitan. De igual modo, su estancia en diferentes ciudades norteamericanas de provincias parecen haber forjado su firme convicción de que un profundo abismo separa la apariencia de las cosas de todo aquello que se esconde por debajo de su superficie, un motivo temático que, con algunas variantes, constituye la esencia narrativa de todos sus filmes.

Según testimonio del propio Lynch, la armonía que reinaba en su familia lo disgustaba profundamente y, como ha manifestado en alguna ocasión, hubiese dado cualquier cosa porque sus padres, al parecer dos auténticos modelos de buenos hábitos (no bebían, no fumaban, no gritaban...), se pelearan de vez en cuando. Al respecto, el tercer trabajo cinematográfico del director, *The Grandmother* (1970), expresa claramente su visión negativa de la célula familiar, así como el horror que le produce la gestación y generación de todo ser vivo.

Durante su paso por la escuela superior, uno de sus compañeros de clase, Toby Keeler, lo puso en contacto con

su padre, el pintor Bushnell Keeler. Keeler apreció el interés del joven por el dibujo y la pintura, que su propia familia nunca había tomado seriamente en consideración, y le animó a ingresar en la Cocoran School of Art de Washington. Por aquel entonces, el director conoció también a Jack Fisk, que más tarde se convertiría en diseñador de vestuario y valioso colaborador, junto a su mujer, la actriz Sissy Spacek, de *Cabeza borradora*, el primer largometraje de Lynch.

Su entusiasmo por la pintura lo llevaría a Europa, junto con su amigo Fisk, con quien compartía su modesto estudio de pintor en Alexandria. Pero el tan proyectado viaje de tres años, uno de cuyos objetivos fundamentales era conocer al artista vienés Kokoshcka (su pintor favorito en esa época de su vida), concluyó en menos de tres semanas por añoranza de los Estados Unidos, como declararía más tarde. Sin embargo, esa nostalgia de Lynch (que siempre ha confesado ser un ferviente admirador de Ronald Reagan cuando éste era presidente) por su país tiene bien poco que ver con un modelo clásico, y ni tan siquiera sentimental, de patriotismo, sino que representa su apego a un conjunto de pequeños rituales minimalistas que modelan sus actividades cotidianas y alimentan, según confiesa, su inspiración. De hecho, la mordaz crítica a una cierta América que este director lleva a cabo en sus películas no es en absoluto ideológica, sino que procede de su particular nostalgia por el pasado, sobre todo por los años cincuenta (sentimiento que, dicho sea de paso, también comparte con Ronald Reagan).

Mucho se ha escrito sobre su carácter metódico y ritual, su afición a la *fast food* y su dependencia de un cierto estilo de vida *a la americana*. De entre las innumerables anécdotas con las que se intenta ilustrar el peculiar modo de ser de este director se dice que nunca cocina, ni permite que se cocine en su casa, alegando que el olor de la comida podría contaminar su trabajo, y que desde 1973 hasta 1979 tomó diariamente un batido de chocolate en el Bob's Big Boy de Los Ángeles, a las dos y media en punto de la tarde.[2] Entre las numerosas historias que circulan de boca en boca para corroborar su excentricidad se cuenta que, durante el rodaje de *Dune*, un periodista le oyó decir que quería agujerear la mejilla de un extra para introducirle un tubo por la cara:

2. ¡Otras versiones sostienen que, además de batido, también comía una hamburguesa, y que le acompañaba siempre su hija Jennifer!

> Me contaron que, para rodar un determinado plano, Lynch quería hacer un agujero en la mejilla de un extra e introducirle una especie de tubo. Supongo que habría un médico cerca, ¿no? (citado en CHION, 1985, pág. 57).

Filadelfia y los primeros filmes de Lynch

En 1965, Lynch y Fisk se matricularon en la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadelfia, donde los dos amigos descubrirían y se entusiasmarían con pintores como Jackson Pollock, Franz Kline y Jack Tworkov. Más adelante se irían añadiendo a la lista otros nombres relevantes como Bacon, Hopper, Rousseau, etc., sin duda las principales referencias en torno a las que se ha ido configurando el hiperrealismo expresionista del director. Además, Lynch también conoció en la escuela de arte a Peggy, su primera mujer y madre de su hija Jennifer y, por cierto, los cuadros que adornan el salón de los Madison en *Carretera perdida* (Lost Highway, 1996) pertenecen a Peggy, lo que de nuevo añade otra nota peculiar al singular carácter del director.

Filadelfia, la ciudad en la que Lynch descubrió su vocación cinematográfica, con sus fábricas abandonadas y su conflictividad social, no sólo le produjo un enorme impacto emocional, sino que también parece haber configurado su imaginario estético de una vez por todas:

> Fue uno de los mejores períodos de mi vida y también uno de los peores. Vivía en una parte industrial de la ciudad donde las noches eran las más oscuras y la gente era la más extraña. Fábricas, humo, raíles, trabajadores que llevaban escritas en la cara historias increíbles (citado en PAYÁN, 1991, pág. 28).

Al respecto, el propio autor confiesa que fue en Filadelfia donde, por primera vez, tomó conciencia de poseer un modo de pensar personal, estimulado por una ciudad que percibía como un enorme ser en un continuo estado de agonía o de putrefacción (CIMENT y NIOGRET, 1990, págs. 31-22), al igual que las entrañas de los inquietantes seres y los objetos que pueblan sus películas. En una entrevista que Lynch concedió en 1990 a *Rolling Stone*, el director afirma que el mundo cerrado y claustrofóbico de *Cabeza borradora* es el mundo de Filadelfia, un mundo en el que «realmente había vivido».

Six figures

El futuro director de *Terciopelo azul* debutó en la pantalla cinematográfica en su segundo año de estancia en Filadelfia, aunque, eso sí, se trata de un comienzo un tanto especial. Flanqueado por su incondicional Fisk y empujado por un deseo irrefrenable de animar los cuadros que pintaba, Lynch compuso *Six figures* (1967).[3] Se trataba más de una pintura en movimiento que de un verdadero filme de animación, que duraba un minuto y había sido concebido para ser proyectado sobre una especie de pantalla-escultura, cuya superficie contenía relieves de caras y brazos a los que se superponían las caras y brazos filmados. Los efectos sonoros de *Six figures* consistían en la sirena de una ambulancia y la mayor parte de los 200 dólares que costó el filme habían servido para comprar una vieja cámara sin reflex, que obligó al joven e inexperto David a filmar por separado cada encuadre. Pero el resultado obtenido no pudo ser más satisfactorio, ya que *Six figures* no sólo ganó un premio de la Escuela de Arte en 1966, sino también 1.000 dólares que el millonario y mecenas H. Barton Wasserman ofreció a Lynch con el fin de que realizara otra «pintura en movimiento» para decorar su casa y que, por obra del azar, acabó invirtiendo en *The Alphabet*.[4]

The Alphabet

Los cuatro minutos de duración de *The Alphabet* ofrecen una mezcla de diferentes técnicas y formas estilístico-compositivas, en medio de un ritmo sin sincronizar y muy irregular. Un ritmo determinado y dominado por un sonido en el que se suceden la continuidad y la discontinuidad, representadas, respectivamente y de modo alterno, mediante la utilización de una voz de hombre y otra de mujer.

Este breve cortometraje plantea, de modo simbólico, el trauma del aprendizaje del alfabeto y constituye una especie de crítica y parodia de la educación infantil. Michel Chion define *The Alphabet* como la dramática invención de las letras, de la A a la Z, asociadas con cuerpos de mujeres que parecen haber sido violados y que se mueven por el espacio como si se tratase de muñecas desarticuladas (CHION, 1992, pág. 162), mientras que para el crítico Philip Strick (1987) el filme constituye

3. Algunos críticos se refieren a este filme con el título *Six Figures Get Sick* (*Seis figuras se ponen enfermas*) y el propio Lynch lo tituló en una entrevista reciente *Six Men Get Sick* (*Seis hombres se ponen enfermos*) (*The Late Late Show*, 1997).

4. En realidad, Lynch realizó la pintura-película de Wasserman que, por un error de la cámara, no se llegó a impresionar, ante lo que el millonario le permitió que utilizara el resto del dinero para hacer el tipo de filme que quisiera.

una especie de «mensaje urgente de piedad, disgusto y vergüenza ante el proceso de la concepción, el nacimiento y la adolescencia» (citado en ALEXANDER, 1993, pág. 32), inaugurando así algunos de los ejes temáticos a partir de los que se articularán las sucesivas obras de Lynch. Para John Alexander, *The Alphabet* también es un estudio sobre la creatividad y lo «abyecto», que Lynch explorará más adelante en *Cabeza borradora* (ALEXANDER, 1993, pág. 32).

The Grandmother

La buena estrella del director continúa y el premio que recibe esta vez por *The Alphabet* consiste en una beca de 7.200 dólares del American Film Institute, que le permitirá realizar los treinta y cuatro minutos de *The Grandmother*, «el dilema de un niño inteligente, pero ansioso, en un hogar represivo» (ALEXANDER, 1993, pág. 35). El filme representa el proceso creativo surgido de la desesperación y la soledad (ALEXANDER, 1993, pág. 36) que, para Lynch, es más figurativo que narrativo, definido mediante un específico uso de la metáfora que también experimentará en determinadas escenas de sus filmes posteriores. En *The Grandmother*, el tipo de construcción metáforica que parece seducir a Lynch se manifiesta a través del paralelismo que se establece entre la energía solar (vivificante) y los fluidos del cuerpo, representado mediante la superposición del sol y la mancha amarillenta de la orina del niño.

Mientras estaba escribiendo el guión de *The Grandmother*, Lynch trabajaba como artista gráfico (la profesión que más tarde le atribuiría a Henry, el protagonista de *Cabeza borradora*) para un pintor llamado Roger La Pelle y su suegra, Dorothy McGinnis. La señora McGinnis era una mujer con un físico poderoso y una imponente personalidad que sin duda contribuyeron a forjar una buena parte del imaginario lyncheano de *The Grandmother*, filme que ella misma accedió a protagonizar en el papel de la abuela. Los otros actores de este cortometraje eran los propios amigos del director.

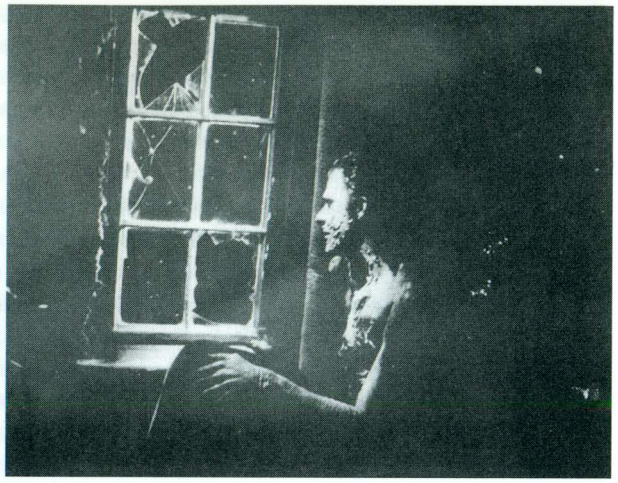
El responsable del sonido de esta obra era Alan Splet, cuya colaboración con Lynch, ininterrumpida hasta *Fire Walk With Me* (1992), iba a resultar decisiva tanto en ese filme como en los siguientes, pues la banda sonora de *The Grandmother*, siguiendo una línea que ya se prefiguraba en *The Alphabet*, constituye el soporte fundamental de un relato que supedita la inteligibilidad al impacto y la literalidad a la emoción. Además, también se manifiesta abiertamente el interés del director por todo tipo de sonidos y su pasión por los ruidos, a los que suele asociar de modo estrecho con la música de cada filme.

A partir de *The Grandmother*, los críticos han insistido en hacer de Bergman una de las referencias cinematográficas más importantes de Lynch, especialmente por lo que se refiere a la composición frontal de los primeros planos de los rostros bergmanianos, que se asemejan a las máscaras, al igual que muchos de los rostros de Lynch (recordemos, por ejemplo, el comienzo de *Twin Peaks* con Jocie Packard maquillándose ante el espejo). Asimismo, los nombres de Jacques Tati, Luis Buñuel, Stanley Kubrick, etc., también se asocian a menudo con nuestro director, quien, sin embargo, siempre ha sostenido que cuando realizó sus primeros cortometrajes había visto muy pocas películas y que el tipo de filmes que prefería indiscutiblemente en aquella época eran los de ciencia ficción, como los de Jack Arnold o Kurt Neumann.

The Grandmother obtuvo varios premios en diferentes festivales de Atlanta, Belleview y San Francisco, e incluso se proyectó en Europa, en Oberhausen. Pero el galardón más precioso y sin duda más importante para el destino de Lynch fue otra beca, esta vez de 5.000 dólares, que obtuvo para estudiar en el Institute of Advanced Studies de Beverly Hills (California), adonde se trasladó en 1970 con su esposa y su pequeña hija de dos años, Jennifer. A partir de ese momento, Lynch abandonó la pintura para dedicarse enteramente a su primer largometraje, *Cabeza borradora*, una obra singular que contiene, perfectamente definidos, todos los elementos que sucesivamente caracterizarán a este singular director.

Cabeza borradora

En el equipo que Lynch formó para el rodaje de este filme ya figuran algunos nombres que se repetirán en sus películas posteriores. Además de Alan Splet, que realizará un brillante trabajo con los efectos sonoros de *Cabeza borradora*, la película representa la primera colaboración entre el autor y el desaparecido



Cabeza borradora.

actor Jack Nance, un hombre entrañable y peculiar (a decir del propio director) que ha participado sistemáticamente en todas las películas de Lynch e inspirado los mismos personajes que interpreta. Por aquel entonces, Nance estaba casado con Catherine Coulson, quien se convirtió en una de las piezas clave del equipo de rodaje, pues hacía simultáneamente de ayudante de realización, ayudante de producción, cocinera e incluso peluquera, responsable, por tanto, del singular peinado de Henry Spencer, el protagonista, que tanto trabajo le costaría realizar y mantener durante los cinco años que duró el rodaje del filme. Mucho tiempo después, Coulson volvería a trabajar para Lynch en la serie televisiva *Twin Peaks*, en el papel de la señora del tronco, un rol que, a decir del propio director, se le habría ocurrido ya en *Cabeza borradora*. Según cuenta Lynch, en la entrevista que concedió a *Rolling Stone* cuando se estrenó la serie, al ver a Coulson atravesar el plató de *Cabeza borradora* con un tronco entre los brazos le dijo que un día haría un filme en el que ella sería «la señora del tronco» (*Rolling Stone*, 1990, pág. 53).

El primer realizador de *Cabeza borradora* fue Herbert Cardwell, un amigo de Lynch desde los tiempos de Filadelfia, que abandonaría el filme cuando el director se vio obligado a suspender la producción en 1972 por falta de recursos económicos, al terminársele la beca del AFI. El año siguiente fue muy duro para Lynch. Con la película paralizada, divorciado y sin dinero, tuvo que realizar todo tipo de trabajos para salir adelante y vivir casi clandestinamente en la habitación de Henry Spencer dentro del AFI. Gracias a la ayuda financiera de parientes y amigos, *Cabeza borradora*, que en total costó unos 20.000 dólares, pudo reanudarse en mayo de 1974 y tuvo que ser rodada casi íntegramente de noche, para reforzar sus efectos expresionistas de claroscuro. A Lynch le gusta contar que, en esa época, se veía obligado a abandonar el plató mientras se rodaba el filme para ir a vender *The Wall Street Journal*, su única fuente de supervivencia por aquel entonces. Mientras tanto, Alan Splet se incorporaba de nuevo a la producción en 1975, año en el que el director contrajo su segundo matrimonio con Mary, la hermana de Fisk.

En medio de innumerables altibajos, que obligaban al equipo a trabajar con un ritmo extremadamente irregular, la película se acabó de montar en 1976, pero aún le quedaba por recorrer un largo periplo hasta que la distribuidora Filmex la estrenase oficialmente en Los Ángeles el 19 de marzo de 1977. Rechazada sucesivamente en los festivales de cine de Cannes y Nueva York, la primera reacción de perplejidad de los críticos en ese pase de Los Ángeles fue seguida por una enorme hostilidad contra un filme al que se acusaba, de modo unánime, de supeditar el relato y la coherencia narrativa a los efectos visuales y sonoros, en medio de una abigarrada mezcla de surrealismo, horror al sexo, a la procreación, a la paternidad... (Rosenbaun, 1981).

Ben Barenholz salvó a *Cabeza borradora* de un olvido cierto al programarla, en el otoño de 1977, en uno de sus cines de medianoche, junto a *Topo* (Topo, 1970), de Alejandro Jodorovski. Al escaso número de espectadores que asistieron a las primeras proyecciones (poco más de veinte) le sucedió un imparable *crescendo,* que se vería estimulado al obtener el filme la Antena de Oro y el Premio Especial del Jurado del Festival de Cine Fantástico de Avoriaz en 1980. A partir de entonces, *Cabeza borradora* se convirtió en uno de los más clásicos filmes de culto de todos los tiempos, que aún hoy se sigue proyectando en las pantallas cinematográficas de muchos países.

En la versión de este filme que conocemos faltan unos veinte minutos, que Lynch se vio obligado a cortar coaccionado por las duras críticas que la película había recibido cuando se estrenó. Al parecer, se trata fundamentalmente de escenas rodadas en exteriores (Chion, 1992, pág. 40), cuya supresión ha podido contribuir, paradójicamente, a aumentar la impresión de

continuidad estilística y formal sobre la que se apoya buena parte del filme, en ausencia de una verdadera continuidad narrativa al estilo de Hollywood.

Más adelante, cuando el polémico Lynch se afirme como director, la crítica recuperará con gran interés *Cabeza borradora*, filme que ya contiene todos y cada uno de los elementos que van a destacar en sus obras posteriores. Desde esta perspectiva, la línea de interpretación de los trabajos de Lynch que ha ido afirmándose con más fuerza desplaza la atención de la *fábula* (la historia contada)[5] a la *trama* (el modo de contarla) y legitima la supeditación de lo narrado a la estructura de la narración. Por lo que se refiere a la iconografía y a la figuratividad del filme, las lecturas posteriores a la revalorización de Lynch, a partir del éxito de *El hombre elefante*, coinciden al presentar *Cabeza borradora* como una especie de homenaje al cine expresionista de los años veinte (GAUTHIER, 1985, 403); una especie de obra artesanal e íntima que se inspira directamente en Cocteau y en Buñuel, a pesar de la insistencia con la que Lynch ha recalcado que en la época en la que rodó esta película aún no había visto *Un perro andaluz* (Un chien andalou, 1928).

Interpretación del filme

En el nivel temático de la película, las asociaciones con la religión cristiana han constituido siempre una prolija fuente de disertación por parte de sus críticos, sobre todo en relación con la Sagrada Familia, a la que supuestamente parodiaría el filme. Al respecto, cabe señalar que la banda sonora de Splet, que combina magníficamente el órgano con la música profana de la película, podría ser responsable de buena parte de esas interpretaciones en clave simbólica, sobre todo por los admirables efectos que el sonido produce en la estructura narrativa del filme, al establecer una especie de dialéctica entre continuidad e interrupción que va marcando el ritmo del relato. Muchos críticos consideran que es justamente el ritmo de *Cabeza borradora* lo que provoca la constante transición de la superficie temática de dicho relato (la historia de la familia de Henry Spencer que narra el filme) a su proyección metafórica o figurada (la de la Sagrada Familia).

Al margen de las reservas que puedan generar este tipo de lecturas, es innegable que la descodificación místico-religiosa de *Cabeza borradora* constituye aún una interminable fuente de interpretación para muchos fans de Lynch. Como ejemplo, se puede citar la interpretación críptica del filme que realiza Ray Wolfe, en torno al número 13: cuando Henry entra en el ascensor pasan 13 minutos hasta que se cierran las puertas; en el sueño de Henry llaman a la puerta y pasan 13 minutos desde que abre hasta que aparece su vecina («la guapa chica del otro lado del pasillo»); el apartamento de Henry es el número 26; Mary vive en el número 2.416 (cuya suma es 13), etc. (WOLFE, 1987). Otros críticos subrayan el paralelo entre la historia de Henry Spencer y la de Joseph K., el protagonista de *El proceso* de Kafka, uno de los autores favoritos de Lynch. Joseph K. fue condenado injustamente por un crimen que no había cometido, pero Henry tampoco llega a confesarse autor del delito que le imputa la madre de Mary: haber tenido relaciones sexuales extraconyugales con su hija.

En el nivel figurativo, lo que más parece haber impactado a los críticos del filme es el efecto de composición pictórica que produce *Cabeza borradora*,[6] así como el elevado grado de sofisticación estética y simbólica que alcanzan muchas de sus tomas. Por ejemplo, la transición más bella del filme se efectúa entre los dos pedazos de la fotografía de Mary, que Henry había abandonado en un cajón, y dan paso a la imagen recelosa de la joven, enmarcada tras el cristal de su puerta. Cuando Mary interroga a Henry, la profunda distancia psicológica que hay entre ellos se representa mediante la tubería que los separa en el encuadre. Los barrotes de la cama de Henry parecen los de una prisión en la escena en la que Mary intenta coger su maleta para irse, etc.

Mientras *Cabeza borradora* se iba consolidando como filme de culto, Lynch se instaló en Zoetrope, la productora de Francis Ford Coppola, dispuesto a continuar con su carrera cinematográfica. Coppola y el director se habían conocido a través de Stuart Cornfeld, con quien este último estaba escribiendo el guión de *Ronnie Rocket*, «una historia sobre la electricidad, la música y lo absurdo que es el mundo»,[7] que Lynch confiaba en dirigir para Coppola. Pero la bancarrota de Zoetrope truncó este proyecto y Cornfeld, que había coproducido con Mel Brooks la primera parte de *La loca historia del mundo* (History of the World, 1981), persuadió a este último para que encargase a Lynch la dirección de *El hombre elefante*, una película basada

5. Tomamos los conceptos *fábula* y *trama* del formalista Boris TOMASEVSKIJ (1927), para referirnos respectivamente a la historia contada y al modo de contarla, es decir, a su representación lógica, causal y temporal en el texto.

6. Incluso el propio autor ha confesado que en esa película «hay algo de Bacon» (*Dirigido por*, 1985, pág. 33).

7. *Ronnie Rocket* cuenta las vicisitudes de un enano pelirrojo, con un hándicap físico «que funciona como una corriente alterna» (*Dirigido por*, 1985, pág. 35).

en un hecho real que, por aquel entonces, se estaba representando con gran éxito en el teatro londinense, convertida en una ópera rock e interpretada por David Bowie. *El hombre elefante* narra la historia de John Merrick, afectado desde temprana edad por una extraña neurofibromatosis.[8]

8. No obstante, la película de Lynch se aleja mucho de las obras del propio doctor Frederick Treves, publicadas en 1923 bajo el título *The Elephant Man and other Reminiscences*, que, al parecer, sólo habrían servido como punto de partida al director y sus guionistas.

El hombre elefante

Con un *budget* de 6 millones de dólares, David Lynch comienza a dirigir el filme en Londres, a partir de un guión de Chris De Vore y

John Hurt en *El hombre elefante.*

Eric Bergren, que ayudó a reescribir junto a Cornfeld. Respecto al proyecto original, la película tiene el acierto de incidir más durante toda la primera parte en el suspense provocado por la figura del hombre elefante, que no se revela al espectador hasta la dramática escena en la que la enfermera le lleva el desayuno, sazonada con algunos de los mejores sabores de Hitchcock. El acertado planteamiento de esta primera mitad le permite a Lynch crear las condiciones adecuadas para mantener en la incertidumbre al espectador sobre el desenlace del filme, que culmina y concluye con la muerte del hombre elefante. El éxito de público fue rotundo y las ocho nominaciones de la Academia que recibió, así como el primer premio de Avoriaz, convirtieron en una figura emblemática a un joven director que, a partir de entonces, iba a despertar casi tanto interés como sus obras.

Estética e interpretación del filme

La utilización del blanco y negro en *El hombre elefante* permite recrear, de modo magistral, la atmósfera dickensiana de la Inglaterra victoriana e industrial que se retrata, donde esas máquinas que tanto fascinan al director despliegan todo su poder y se convierten en uno de los símbolos más característicos de la temática y la estética lyncheanas:

> Me apasionan las máquinas; las amo profundamente. Representan la fuerza, la energía (entrevista realizada por ZIMMER y SIMPSON, 1987, pág. 27).

Al respecto, John Alexander señala la influencia que ejercieron en Lynch las dos adaptaciones de Dickens realizadas por David Lean, *Cadenas rotas* (Great Expectations, 1946) y *Oliver Twist* (Oliver Twist, 1948), que también le habrían servido de referencia para trazar el perfil de los dos «malos» de *El hombre elefante*: el feriante Bytes, que exhibe a Merrick en el circo, y el portero del hospital, que lo muestra clandestinamente de noche. La memoria de las naves abandonadas de Filadelfia en el barrio donde vivía Lynch también forma parte de la iconografía de este filme, junto con los suburbios industriales en decadencia del este de Londres, aunque las diferencias entre este filme y la influencia estética que Filadelfia había ejercido en *Cabeza borradora* sean notables.

El formato *scope*, que Lynch utilizará sistemáticamente desde *El hombre elefante* hasta *Twin Peaks*, atenúa los contrastes entre el blanco y el negro que caracterizaban su primera película y se definen mucho mejor los contornos de la imagen, lo que confiere al filme un mayor efecto de realismo. El formato *scope* también contribuye a magnificar el espacio vacío con el que al director le gusta rodear a sus personajes (CHION, 1992, pág. 51), (anti)héroes solitarios de una sempiterna cruzada individual que no pueden ni perder ni ganar para que nunca concluya. El fundido en blanco y negro utilizado en la transición entre escenas, otra de las técnicas cinematográficas preferidas por el director, acentúa la especificidad y el aislamiento de cada una de ellas, lo que constituye una de las características distintivas de la narrativa tan peculiar de esas historias que nos cuenta Lynch.

El efecto de tela pintada que producía *Cabeza borradora* se convierte casi en sustancia teatral en *El hombre elefante*, cuyo carácter de representación parece requerir la presencia física del espectador (empírico) en carne y hueso. De ahí la referencia al *voyeurismo* que, a partir de esta película, caracteriza toda la obra de Lynch, que le permite flirtear continuamente con lo fantástico sin que por ello se resientan los efectos de realismo que impregnan sus filmes. A pesar de ello, muchos críticos sostienen que *El hombre elefante* es, como *Cabeza borradora*, un texto antinarrativo, más allá de la aparente coherencia y continuidad de la historia contada en el segundo largometraje de Lynch, mientras que otros lo interpretan como una especie de «parábola en forma de melodrama» (GAUTHIER y VALOT, 1985, pág. 50), cuya significación no se produce de forma directa sino más metafóricamente. El filme también ha sido considerado como un metatexto narrativo, un paseo a través de las tres edades del cine: burlesca, moderna y clásica, representadas respectivamente por la feria donde se exhibe Merrick, el hospital que dirige el doctor Treves y el teatro donde el protagonista recibe público homenaje (DANEY, 1981, pág. 56).

Como ya había ocurrido con *Cabeza borradora*, el tiempo ha ido suavizando la actitud de muchos de sus críticos y la peculiar forma de narrar del director ha ido ganando nuevos adeptos sin cesar. En el caso de *El hombre elefante*, el entusiasmo con que el público recibió la película contrastaba con las reticencias de una crítica interesada más en realizar un análisis de contenido del filme que en valorar, en su justa medida,

la aportación del director a la cinematografía universal. El tratamiento que Lynch hace del tema del monstruo fue uno de los puntos que más controversia desató en torno a la película, consecuencia de un inevitable parangón con *La parada de los monstruos* (Freaks, 1932), de Tod Browning, del que *El hombre elefante* no podía sino salir siempre bastante mal parado. A Lynch se le reprochaba sobre todo la ambigüedad con la que se define la monstruosidad, en un filme supuestamente incapaz de colocar al espectador frente a dicha monstruosidad (*Positif*, 1981, pág. 44). Sin embargo, *El hombre elefante* consolida la personal definición que Lynch hace de la deformidad en sus filmes posteriores, así como el horror que parece manifestar hacia la normalidad, característica que, a partir de esta película, será considerada como una de sus cualidades más interesantes (PIRELLA, 1991, pág. 93).

La popularidad que el éxito del filme reportó a Lynch atrajo también la atención de George Lucas, que le propuso la dirección de *El retorno del Jedi* (Return of Jedi, 1983), la última parte de la trilogía integrada también por *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1977) y *El imperio contraataca* (The Empire Strikes Back, 1980). Se trataba de una superproducción, determinada *a priori* por los dos filmes previos de la saga, que un director «artesanal» como Lynch y entusiasmado con el guión de *Ronnie Rocket*, que estaba escribiendo por aquel entonces, no podía aceptar. La bancarrota de la productora de Coppola, la admiración de la joven Raffaella de Laurentiis por *El hombre elefante* y la promesa de producir, sucesivamente, *Ronnie Rocket* y *Terciopelo azul* si *Dune* resultaba rentable, determinaron, al parecer, que Lynch acabara aceptando la dirección de un proyecto de más de 40 millones de dólares, una cifra récord para la época. Nace así *Dune*, un filme mucho menos lyncheano que los otros pero que también lleva el sello inconfundible de su autor.

Dune

Dune es una película de ciencia ficción, ambientada en el año 10191. Se trata de una adaptación de la primera parte de la saga creada por el escritor Frank Herbert, que Jodorovski y Ridley Scott habían intentado llevar a la pantalla sin que sus respectivos proyectos concluyeran. Lynch, que no había leído el

libro de Herbert antes de aceptar el proyecto de *Dune*, afirmaría más tarde que lo que más apreció de la obra fueron sus «texturas emocionales» (SAMMON, 1985, pág. 53), pero también que nunca volvería a realizar una película de ese tipo. El guión fue escrito por el propio director, junto con De Vore y Bergren, sus colaboradores de *El hombre elefante*. En el equipo técnico de *Dune* figuran los mejores especialistas en filmes con grandes efectos de Hollywood: Tony Masters, decorador de *La guerra de las galaxias*; Bob Ringwood, diseñador de vestuario de *Excalibur* (Excalibur, 1981); Mentor Huebner, que había realizado los *storyboards* de *El planeta prohibido* (Forbidden Planet, 1956) y *Blade Runner* (Blade Runner, 1982); Carlo Rambaldi, creador del extraterrestre *E.T.* (E.T., 1982), construyó los navegadores de la Guilde; Kit West, que se había ocupado de los efectos mecánicos de *En busca del arca perdida* (Raiders of the Lost Ark, 1981), etc.

El filme se rodó en los estudios Churubusco (México), debido al ahorro que representaba trabajar allí respecto a los Estados Unidos y las ventajas de su proximidad a la frontera, y durante los casi cuatro años que se requirieron para hacer la película colaboraron unas setecientas personas. Se realizaron más de cien decorados interiores y se utilizaron muy pocos exteriores, aunque, eso sí, realmente espectaculares, como el desierto de Samalayucca, el estadio azteca de México DF, El Paso, etc. A las dificultades inherentes a un rodaje de estas características se sumaron muchos otros inconvenientes que, según los críticos, desbordaron en numerosas ocasiones al

Paul Atreides en *Dune*.

director. Al parecer, Lynch sintió ganas de huir de allí en más de una ocasión:

> En el rodaje de *Dune*, cuando por la mañana iba hacia el estudio, algunas veces rezaba para que el chófer se despistara y se fuera hacia otro sitio, pero nunca ocurrió (citado en PAYÁN, 1991, pág. 68).

Además de las muchas trabas burocráticas con las que el equipo de rodaje tenía que lidiar en México, el continuo pillaje a que se vieron sometidos los estudios, el esfuerzo sobrehumano que exigía controlar a 10.000 extras y los problemas derivados de la excesiva altitud del enclave, situado a unos 2.000 metros sobre el nivel del mar, repercutieron negativamente en el filme, muchos de cuyos contratiempos extratextuales (indisposición de los actores por el calor que producían los trajes de goma, problemas con la iluminación, etc.) se acabarían convirtiendo en verdaderos problemas de la narrativa. En una entrevista realizada por *El País* a Lynch, el propio director se quejaba de los problemas de organización con los que tuvo que enfrentarse constantemente en el rodaje de la película:

> Todo el mundo que había por allí quería trabajar, se morían de ganas por hacer cosas, pero no había nadie para organizarlos. Nunca en mi vida había visto tanta potencialidad para que algo increíble sucediera, pero, por desgracia, no había nadie organizándolo (citado en PAYÁN, 1991, pág. 22).

Las críticas a *Dune*

La crítica consideró las deficiencias técnicas del filme como verdaderas carencias textuales, destacando la falta de proporción que, con frecuencia, guardaban los personajes con las maquetas donde se insertaban y la escasa movilidad del punto de vista en los decorados más espectaculares (por el sistema de iluminación), que de ese modo eran utilizados por debajo de sus posibilidades. Asimismo, se ignoraron las pocas pero interesantes novedades que Lynch aporta a la renovación de este género, subrayando la imprecisión con la que se define el planeta Arrakis y la escasa espectacularidad de las escenas en las que se navega por el espacio, muestras del desprecio del autor

por los «desaforados despliegues de efectos especiales, o crasas recreaciones de una violencia hiperbólica y tebeística» (NAVARRO, 1986, pág. 41).

En general, tampoco gustó el resultado barroco de la imagen, cuyos claroscuros (que también derivaban en buena parte de problemas originados por la iluminación), distaban mucho de evocar la atmósfera gótica o romántica de los filmes anteriores de Lynch, a pesar de que la imagen acabara comunicando la misma sensación de inseguridad que en sus primeras películas. Además, el excelente trabajo que Alan Splet había realizado con los efectos sonoros de las otras dos obras de Lynch no producen, en este caso, ni el desconcierto de *Cabeza borradora*, ni el dramatismo de *El hombre elefante*, tan funcionales a la historia narrada de ambos filmes.

El relato *Dune* no es lineal; se desplaza continuamente por infinitos senderos narrativos que no siempre acaban encajando en la historia principal y está salpicado por continuas interrupciones que a veces adquieren el carácter de verdaderas pausas narrativas. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que las cuatro horas de película rodadas por Lynch fueron reducidas a 127 minutos en la sala de montaje y este hecho es el responsable, en buena parte, de los saltos narrativos del filme.[9] El daño irreparable que el montaje causó a *Dune* queda patente en las palabras del malogrado Jack Nance, actor y amigo del director:

> Creo que el guión de Lynch era magnífico. Leerlo era una gran experiencia: conciso, con ritmo, narraba bien toda la historia... Por desgracia, no le dejaron hacer el montaje final y cuando ves la película nunca sabes muy bien lo que está pasando. Siempre había muchos tíos en el estudio mirando por encima del hombro de David, y David no sabe trabajar de esa manera. Estuvo sometido a muchas presiones. No sé lo que ocurrió entre bastidores, pero sé que a David no le gusta hablar de *Dune*... Y nunca hablamos del tema (citado en PAYÁN, 1991, pág. 63).

9. Más adelante, se editó una versión televisiva de *Dune* de 190 minutos, que incluía algunas escenas desechadas en el montaje del filme. Lynch no aprobó dicha versión de su película y se desvinculó de ella, por lo que apareció firmada con el nombre habitual del inexistente Allan Smithee.

Interpretaciones del filme

Aunque las escenas épicas de *Dune* disten mucho del nivel alcanzado por filmes como *La guerra de las galaxias* o *2001: Una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1967), etc., el

filme también cuenta con algunos ingredientes originales que compensan sus otras carencias. Además, tampoco hay que olvidar que *Dune* no es un verdadero poema épico, sino el estudio de algunas de las obsesiones más comunes de la historia de la humanidad.

En el nivel figurativo destaca la originalidad de sus decorados construidos, así como la belleza del vestuario utilizado. El vestuario de *Dune* constituye una ecléctica síntesis de estilos que van de 1830 a 1939 y combina exquisitamente rígidos cuellos Tudor, uniformes de los oficiales rusos del siglo pasado (las capas de los Atreides), modelos afganos (los trajes Fremen) y símbolos jerárquicos tribales (las perlas naranjas de los Fremen), con el objetivo de renovar el imaginario de la ciencia ficción (SAMMON, 1985, pág. 56).

En relación con el contenido de la obra, aunque Lynch disminuyó considerablemente el papel de las mujeres en el filme también perfiló mejor la caracterización de otros personajes, como el propio Paul (Kyle MacLachlan), el mesiánico Kwisatz Haderach, cuya dualidad masculino/femenino también se ve acentuada, hasta convertirlo en el eje temático de *Dune* (ALEXANDER, 1993, pág. 85). Bajo la presión de la productora, Lynch se vio obligado a introducir algunas «correcciones» que transforman el ateísmo de los protagonistas del libro en una firme creencia en Dios (enunciada sin ambigüedad en la película) y difuminan las connotaciones racistas de una novela determinada a defender la superioridad de unas razas sobre otras, aspecto que Herbert afirmaba de un modo demasiado explícito.

Al igual que los otros filmes de Lynch, *Dune* también ha suscitado numerosas interpretaciones en clave metafórica o simbólica. Miguel Juan Payán, por ejemplo, encuentra un cierto paralelismo entre el filme y la idea de una conspiración judeomasónica difundida por el nazismo:

> La casa Atreides es la víctima que, a través de Paul Atreides, el Mesías de Dune, establece un vínculo de alianza con los Fremen, equivalentes sin duda alguna al mundo árabe, para derrocar al emperador y combatir a los Harkonnen. El enfrentamiento se asemeja notablemente a la situación de entreguerras que culminó con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, provocado por un Mesías que no dudó en aliarse con los países islámicos: Adolfo Hitler (PAYÁN, 1991, pág. 70).

El legado

La contumaz crítica de la estructura laberíntica del relato ha oscurecido algunos de sus mejores recursos, como la utilización de la voz en *off* en correspondencia con primeros planos de los rostros (magníficamente fotografiados por Frederick Francis), que construye más monólogos o soliloquios de los personajes que verdaderos resúmenes o explicaciones de la historia narrada (por ejemplo, el primer plano de la princesa Irulán sobre un fondo de estrellas al comienzo del filme, mientras nos habla del planeta Arrakis).[10] Michel Chion, uno de los pocos autores que han apreciado este recurso expresivo, afirma que esa «letanía» de voces que construye Lynch produce la sensación de que la película narra un sueño, lo que confiere un sólido efecto de realismo a la apariencia fantástica del filme (Chion, 1992, pág. 70).

Dune tampoco se libra de esa majestuosa inmovilidad que tanto parece fascinar al pintor-director Lynch, hipnotizado y petrificado para siempre, como la mujer de Lot, ante la visión irresistible de esa Sodoma y Gomorra constituida por la materia cinematográfica, a la que rinde constante y explícito homenaje en todas sus obras. Es como si los signos que utiliza Lynch acabaran asfixiando el significado bajo el peso de un significante grandioso, que domina sin complacencia toda la pantalla. *Carretera perdida*, su filme más reciente y, si cabe aún, también el más desconcertante, explora magistralmente ese abismo entre significante y significado que ya se había abierto para siempre en *Cabeza borradora*.

Mientras escribíamos estas líneas, hemos sabido que la cadena televisiva norteamericana de ciencia ficción Sci-Fi Channel ha dado luz verde a la Universal Pictures para realizar un *remake* de *Dune* en una miniserie de seis horas. Como en otras ocasiones, se puede afirmar que la obra de David Lynch supera siempre su propio tiempo, por lo que el pleno reconocimiento le llega, invariablemente, *a posteriori*.[11]

Corazón salvaje

Corazón salvaje (Wild at Heart, 1989) supuso para Lynch la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1989 e hizo que los críticos le despegaran la etiqueta de cineasta *underground* que le

10. Se ha señalado que esta primera escena del filme es una cita de *La noche del cazador* (The Night of the Hunter, 1955), que Lynch ya había utilizado en el primer plano del rostro de la madre de John Merrick con el que termina *El hombre elefante*.

11. Lynch-list@mike.dunn.com

habían adherido por *Cabeza borradora*. Además, el éxito de esta película desencadenó una nueva revisión de su breve pero polémica obra, que, en general, salió bastante bien parada de las nuevas lecturas que se le hicieron. *Terciopelo azul* fue la película de Lynch que mayor interés suscitó y mayores elogios obtuvo como consecuencia de esta especie de fiebre revisionista que se repetiría nuevamente a partir del estreno televisivo de *Twin Peaks*.

No obstante, todo esto no significa que hubiera unanimidad respecto al premio de *Corazón salvaje*, película que los puritanos tacharon también de pornográfica (por las escenas en que los protagonistas hacen el amor) y que la opinión pública calificó de muy violenta,[12] mientras que los puristas del celuloide se santiguaban ante las exageradas contorsiones del manierismo lyncheano. En cualquier caso, se trata de un filme «menos abstracto y arriesgado, más narrativo» que las otras películas de Lynch (*Dirigido por*, 1990, pág. 22), más apreciado por un público que ni siquiera en este caso llegó a constituir un público de masas.

El guión de *Corazón salvaje* procede de la novela homónima de Barry Gifford: 159 páginas que este autor le había dedicado al desaparecido escritor Charles Willeford, adaptado al cine por Lynch junto al propio Gifford. La película adapta la novela añadiendo nuevos elementos temáticos como, por ejemplo, todo lo que Saylor Ripley parece saber sobre el padre de Lula (asesinado por el gángster Santos con la complicidad de

Lula en el motel de *Corazón salvaje*.

12. En Estados Unidos, la presión de la censura obligó a la distribuidora a cortar la escena en la que la cabeza de Bobby Perú estalla literalmente en el aire. Escena que, sin embargo, pudimos ver íntegramente en Europa.

su madre), así como el *happy end*.[13] También le debemos al director la escena más turbadora del filme, en la que Bobby Perú persuade a Lula para que le diga «Fóllame» y, sobre todo, las explícitas y continuas referencias a *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939), una de las piezas claves de la mitología norteamericana, que Lynch pulveriza en su película.

Corazón salvaje difiere en numerosos aspectos de *Terciopelo azul*, pero los puntos comunes entre ambos filmes superan con creces sus divergencias. Estructuralmente, *Corazón salvaje* es también un compendio de géneros, que se asienta, en este caso, en el americanísimo esquema de la *road movie*,[14] que somete a una *desconstrucción*[15] semejante, a todas luces, a la que *Terciopelo azul* lleva a cabo con el *thriller*. En *Corazón salvaje* vuelve el hiperrealismo al estilo de Edward Hopper, los claroscuros expresionistas de *Cabeza borradora* y la figuratividad de *cartoon* de *Dune*. Pero, sobre todo, vuelve la iconografía años cincuenta de *Terciopelo azul* que tanto seduce a Lynch, y que Sidney Lumet había plasmado tan magistralmente en *Piel de serpiente* (The Fugitive Kind, 1960), el filme interpretado por el mítico Marlon Brando, de quien Saylor Ripley toma prestados la chaqueta de piel de serpiente y los modales.[16] Además, *Corazón salvaje* también rinde un explícito homenaje a algunos filmes que cita de forma literal, como *Mercenario* (Yojimbo, Akira Kurosawa, 1961), de donde procede la escena en que el perro lleva en la boca la mano de uno de los empleados del banco que atracan Saylor y Bobby Perú, aunque la referencia lyncheana nos remita más a Sergio Leone, un gran constructor/destructor de mitos norteamericanos, quien ya había tomado prestada esa escena en *Por un puñado de dólares* (Per un pugno di dollari, 1964).

Estructura narrativa

Los elementos *fantásticos* no llegaron a producir el desasosiego que originarían en *Twin Peaks*. Probablemente porque, en este caso, las referencias tomadas de *El mago de Oz* son explícitas, pero también porque la simbología de la película muestra los códigos que utiliza de forma más clara que la serie televisiva. Por ejemplo, la aparición de Glynda (el hada buena de *El mago de Oz*), que persuade a Saylor, al final de la película, para que vuelva con Lula, indica que éste acepta, por consiguiente,

13. El final que Lynch había previsto inicialmente para *Corazón salvaje*, en el que Saylor y Lula se separan, fue incluido en *Industrial Simphony n. 1*.
14. *Al final de la escapada* (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1956), constituye uno de los pocos ejemplos genuinamente europeos de este género. Entre las referencias más importantes de la cinematografía americana a las que remite *Corazón salvaje* podríamos destacar: *Los amantes de la noche* (They Live by Night, Nicholas Ray, 1947); *El demonio de las armas* (Gun Crazy, Joseph Lewis, 1949), *Bonnie & Clide* (Bonnie & Clide, Arthur Penn, 1967) y *Loca evasión* (Sugarland Express, Steven Spielberg, 1974).
15. El *desconstruccionismo* de Jacques DERRIDA (1976) sostiene que un texto es una máquina destinada a producir un sentido indefinido, que se obtiene por derivación de un significado a otro. Según Derrida, el significante no se manifiesta a la vez que el significado, que deriva continuamente de un significante a otro.
16. En cierto modo, y a pesar de ser de 1939, *El mago de Oz* es también un producto de los años cincuenta, pues, frente al escaso éxito que la película tuvo cuando se estrenó, su primer pase televisivo en 1956 la convirtió en un fenómeno de masas y, desde entonces, se emite invariablemente el día más «americano» de todo el año: el día de Acción de Gracias. Por otro lado, cabe señalar que la primera aparición televisiva de Elvis Presley, otra de las referencias fundamentales del filme, data de 1956.

formar parte del mundo *sui generis* que la joven ha ido delineando a lo largo del filme. Idéntica construcción semiótica subyace a la reiterada utilización de planos de detalle de cigarrillos y cerillas, signos de los distintos estadios por los que va atravesando la relación de la pareja.[17]

La superficialidad de los personajes ha sido uno de los aspectos más criticados de la película, como si a Lynch le hubiese interesado alguna vez retratar psicologías en vez de atmósferas. Sin embargo, siempre ha sostenido que lo que más le había impresionado del libro de Gifford eran precisamente Saylor y Lula, porque «se trataban con respeto, estaban enamorados, su relación era igualitaria...» (citado en ALEXANDER, 1993, pág. 115), mientras pedía que no se le hicieran preguntas acerca del significado de la película «porque ni yo mismo sé lo que significa» y prefiere dejar que el espectador saque sus propias conclusiones (citado en PAYÁN, 1991, pág. 100).

La introducción de escenas narrativamente autónomas también confirma y sedimenta el estilo específico de Lynch, eternamente fascinado por la posibilidad de adentrarse por infinitos senderos narrativos en un mismo relato, aunque dichas escenas también se hayan visto sometidas a una codificación tan estricta como el resto de la simbología a la que aludíamos antes. Por ejemplo, el accidente con el que se encuentran los protagonistas constituye, como teme Lula, un mal augurio de lo que les ocurrirá sucesivamente a ella y a Saylor. Finalmente, la incoherencia de muchos diálogos o relatos de los propios protagonistas (como la historia del primo de Lula, que se metía cucarachas en los calzoncillos) y lo grotesco de las peripecias que afrontan en el felliniano pueblo Big Tune donde se detienen, manifiestan la ausencia de límites del imaginario lyncheano, cuyo retrato varía únicamente por efecto de los continuos retoques de algunos temas fundamentales que el autor ha ido realizando sin cesar desde sus primeros cortometrajes.

Twin Peaks

A finales de los años ochenta, la supremacía de la NBC y la continua mejora de los índices de audiencia de la CBS llevaron a su *network* rival, la ABC, a contratar realizadores y directores cinematográficos de un cierto prestigio, que volviesen más atractiva

17. Una cerilla y un cigarrillo expresarían la individualidad de Saylor; dos cigarrillos y una cerilla la unión de ambos jóvenes, mientras que dos cigarrillos encendidos con dos cerillas diferentes manifestarían la distancia que se va abriendo entre ellos.

su oferta de ficción. Mark Frost y David Lynch ofrecieron a la cadena el proyecto de *Twin Peaks* y firmaron un contrato por ocho episodios, prorrogables si la serie contaba con el beneplácito del público. Lynch y Frost se habían conocido en 1986 mientras escribían *Goddes*, un guión sobre los últimos meses de la vida de Marilyn que nunca llegaron a realizar.[18] Tres años más tarde, Tony Krantz, agente de ambos, les sugirió el tema de *Twin Peaks*, que inicialmente titularon *Northern Passage*.

El éxito sin precedentes de la primera parte de la serie hizo posible la continuidad de *Twin Peaks*, que cuenta en total con treinta episodios, seis de los cuales han sido dirigidos por Lynch, quien además colaboró en el guión de los tres primeros y en el primero de la segunda parte. La serie, que fue vendida en sesenta países, llegó a Europa precedida por una cinta de 112 minutos de duración, compuesta por los dos capítulos del programa piloto más un final alternativo en el que se revela al asesino (el veterinario Bob Lyndecker) y la escena, rodada al revés, del sueño de Cooper donde Laura Palmer y el enano bailan, tomada del capítulo séptimo. *Twin Peaks* recibió catorce nominaciones a los premios Emy, aunque sólo ganó los de montaje y vestuario, pero también cuenta en su haber con algunas de las críticas más entusiastas que jamás ha conocido serie alguna en la historia de la televisión.

Twin Peaks constituye una especie de visión en negativo de *Corazón salvaje*, cuyo objetivo (que comparte con *Terciopelo azul*) es descubrir el mal que se esconde bajo la tranquila apariencia de la ciudad norteamericana de provincias. Para ello, Lynch y Frost construyen «todo un drama situado en una pequeña ciudad del noroeste del Pacífico, donde se mezclan un asesinato y numerosas líneas argumentales que contienen elementos tradicionales del *nigh time*, y todo ello pasado por la batidora» (MIDDLEHURST, 1990, pág. 25).

A diferencia de Mark Frost, guionista de algunas de las series más significativas e influyentes de los años ochenta, como *Canción triste de Hill Street*, cuando comenzó a trabajar en *Twin Peaks* el director carecía de pasado televisivo (a excepción de algunos spots publicitarios),[19] aunque estuviese convencido de que el cine y la televisión sólo difieren en el momento de su emisión. Según Lynch, las características técnicas de la televisión la condenan a «una imagen mala y pequeña y a un sonido malo y pequeño» (citado en VIVIANT, 1992, pág. 34), pero

18. En una entrevista concedida a *Le Monde*, Lynch confiesa la imposibilidad de ese proyecto: «Nuestro proyecto sobre Marilyn estaba condenado al fracaso. No éramos capaces de captar su infinita belleza, ni tampoco su infinito tormento: ella representaba muchas cosas para mucha gente, por lo que sólo podíamos reducir el mito» (citado en VIVIANT, 1992, pág. 35).

19. *Obsession*, para Calvin Klein, *Opium*, para Yves Saint Laurent, *Refuse Collection*, para New York City y otros anuncios institucionales como, por ejemplo, una campaña para prevenir el cáncer de mama.

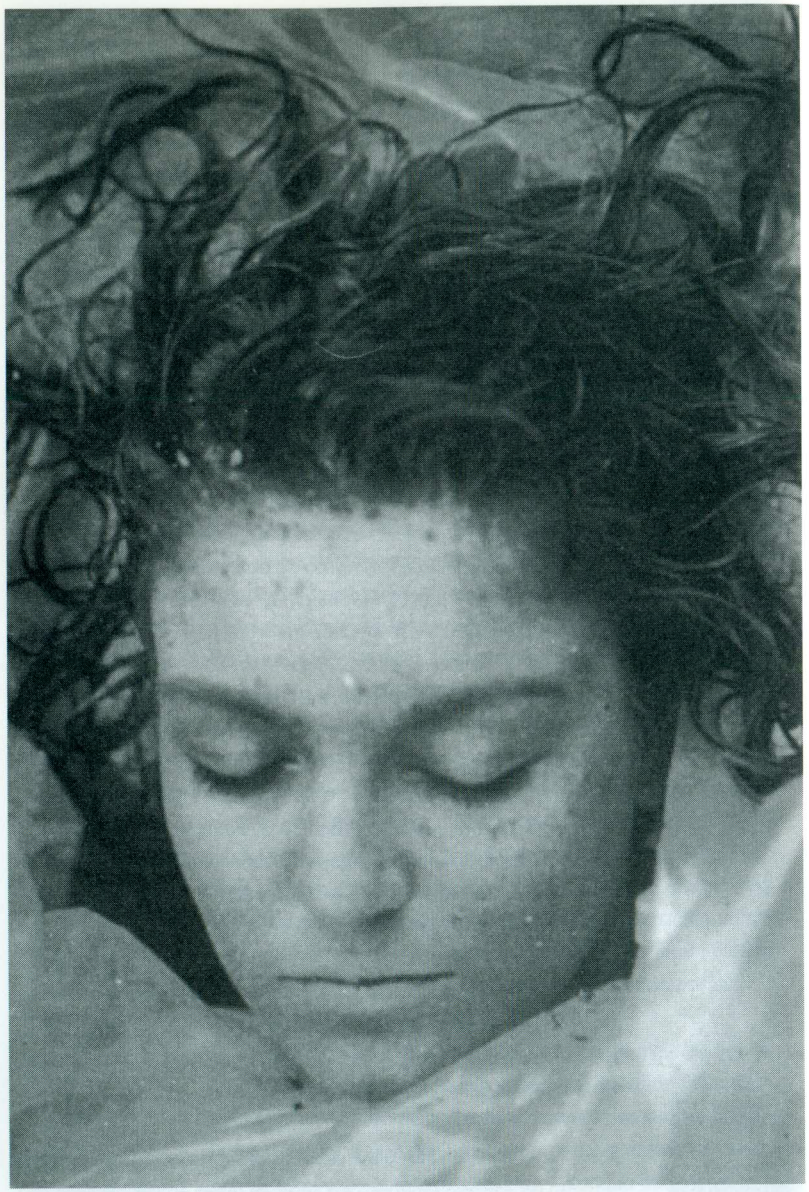
la dotan, como contrapartida, de una mayor accesibilidad, pues la intimidad del hogar facilita «la entrada en el sueño» de la ficción. Por ello, la televisión exige una mayor cautela a la hora de abordar ciertos temas delicados que el medio sitúa al alcance de un público masivo (citado en CIMENT y NIOGRET, 1990, pág. 18). En definitiva, el director niega que ambos medios requieran técnicas narrativas diferentes, ni tampoco tratamientos estético-figurativos particulares, ya que se puede rodar utilizando el mismo tipo de formato y realizar la conversión al medio correspondiente en un segundo momento.[20]

La continuidad serial

Sin duda alguna, el «ojo cinematográfico» de Lynch es, en última instancia, responsable de ese conglomerado de puro cine que constituye *Twin Peaks*. Por ello, y paradójicamente, a la serie se le reprocha únicamente lo que tiene de serie: las numerosas pistas falsas que sucesivamente se abandonan, la complejidad de las relaciones entre personajes, la capacidad de crear continuamente senderos narrativos *ex nihilo* a partir del propio pasado de dichos personajes, etc. Asimismo, quienes critican el manierismo lyncheano olvidan con frecuencia que la esencia de la serialidad no reside únicamente en la repetición de personajes y situaciones narrativas tópicas, sino también en la constancia de las técnicas narrativas utilizadas (planos, punto de vista, etc.), particularmente relevantes en el trabajo de un equipo constituido en torno a una figura de especial relieve, como en *Twin Peaks*. Por otra parte, Lynch no podía despreciar la magnífica posibilidad de combinar, en la estructura serial, el minucioso control que ejerce en todos sus filmes con la más absoluta improvisación. Por ejemplo, la identidad del asesino, el espíritu Bob, le fue sugerida al director totalmente por azar, pero terminó convirtiéndose en el timón del viraje genérico que iba a experimentar gradualmente la serie:

> Cuando Frank Silva, un miembro del equipo de mantenimiento del episodio piloto de *Twin Peaks* se reflejó accidentalmente en un espejo durante una toma, se convirtió instantáneamente en el asesino Bob, una idea que hasta ese momento no había sido tomada en consideración en la serie ni por Lynch ni por su entonces colaborador Mark Frost. El resto es historia (RODLEY, 1996, pág. 9).

20. Al respecto, puede pareder paradójico que Lynch rodara la serie en scope y la película *Fuego camina conmigo* en formato digital, quizás con el objetivo de que esta última ya estuviera preparada, de ese modo, para su emisión televisiva sin costes adicionales.



Sheryl Lee, la Laura Palmer muerta de *Twin Peaks*.

La serie no hubiese pasado de ser mucho más que un interesante producto televisivo «de autor» si no fuera por el atrevimiento con que Lynch construye su característica más relevante, la *hipergenericidad*, a partir de la revisión y, a menudo, incluso confrontación de los más estereotipados clichés cinematográficos y televisivos. Intriga del policíaco, *femmes fatales* del cine negro, relaciones amorosas entre personajes de *soap opera*, visiones de ciencia ficción, planos exteriores de documental y una música «de película» (la magnífica banda sonora de Badalamenti) conforman este *pastiche*, donde todo funciona por acumulación, que probablemente forjó su destino como serie de culto a partir de su propia *desarticulabilidad*.[21] Sin embargo, no es de extrañar que el peculiar abigarramiento de *Twin Peaks* acabase saturando al despreocupado espectador televisivo, incapaz de salir indemne de la inextricable maraña de géneros e historias por las que se va adentrando la serie y que corre el continuo riesgo de perderse entre los intersticios que van dejando los numerosos saltos de género a género que ejecuta Lynch.

Como consecuencia de la filigrana que diseña el conglomerado de géneros que se entrecruzan en *Twin Peaks*, la serie fue acusada de contradecir sus propios criterios de coherencia sobre todo en su segunda parte, que se va decantando cada vez más hacia lo *maravilloso* (por ejemplo, las visiones en clave telepática del agente Cooper, las encarnaciones del espíritu maligno Bob) y hacia la *soap opera* (la creciente complejidad de las relaciones entre personajes), en detrimento de lo meramente *fantástico* (los negocios de los islandeses con Horne o la improbable hiperactividad de Laura) y de lo *policíaco* (la trama detectivesca para investigar el asesinato).[22] Pero, en cualquier caso, la pérdida constante de espectadores que sufrió *Twin Peaks* en su segunda mitad y el desencanto que experimentaron algunos críticos pudieron deberse más a su negativa a generar expectativas fiables que a una real pérdida de verosimilitud por ruptura de su propia lógica interna. Como ocurre con las películas de Lynch, *Twin Peaks* también se sustenta sobre la «búsqueda de una lógica narrativa personal que se asiente en un concepto muy amplio de verosimilitud» (Pezzota, 1991, pág. 135), principio que, por otra parte, el propio Lynch llevaba defendiendo con firmeza desde los tiempos de *Cabeza borradora*:

> Una vez que creas un mundo, por muy extraño que sea, estás sometido a sus limitaciones y tienes que atenerte a ellas. Si las violas, todo se desmorona (citado en Auerbach, 1978).

21. Umberto Eco sostiene que *Casablanca* debe su carácter de filme de culto a su *desarticulabilidad*, pues contiene «todos los clichés y toda la historia del cine y de la narrativa» (Eco, 1994, pág. 158). Por nuestra parte consideramos que lo mismo puede decirse de *Twin Peaks*.

22. A partir de Bajtín y Jackson, Richardson define lo *maravilloso* como algo que se sitúa lejos del espectador y en lo que éste no puede, por tanto, participar, mientras que lo *fantástico* reduciría de modo simbólico esa distancia entre el texto y el espectador, al insertar el relato en un mundo narrativo que imita y posee las características y la lógica del mundo real (Richardson, 1989).

En la mezcla de géneros de *Twin Peaks*, el propio *idiolecto*[23] de Lynch determina el estilo de la serie, aunque muchas de las características del director que aparecen a lo largo de los diferentes episodios estén más matizadas que en los filmes, a causa de la flexibilidad que el esquema serial le confiere a la identidad y la continuidad del texto. Por ejemplo, aunque el relato se asiente sobre una pregunta concreta (¿quién ha matado a Laura Palmer?), que constituye más un *macguffin* que un verdadero filón narrativo, no se puede hablar de una sola trama, sino de un complejo tejido textual en el que se van abriendo continuamente nuevos senderos narrativos (historias de amor, guerrilla financiera, proyectos ecológicos, etc.), algunos de los cuales ni siquiera concluyen (como el viaje de James Hurley en busca de su propio yo), mientras que otros, por el contrario, se ven abocados a un brusco final, poco consecuente con su recorrido narrativo (Pete Martell, Andrew Packard y Audrey Horn mueren inopinadamente a causa de la explosión en el banco; Donna Hayward abandona repentinamente su casa al saber que su verdadero padre no es el doctor Hayward, sino Benjamin Horn, etc.). Paralelamente, las historias «principales» de la serie se ven interrumpidas constantemente por microrrelatos o secuencias narrativas que, con frecuencia, funcionan independientemente de la trama en la que aparecen insertadas (por ejemplo, algunas de las visiones fantásticas de Cooper), técnica que nos remite a *Dune* y que también había sido ampliamente experimentada por Mark Frost en *Canción triste de Hill Street*:

> En el microcosmos de *Twin Peaks* se cruzan diferentes filones narrativos según un procedimiento de mosaico que Mark Frost, el creador de *Canción triste de Hill Street*, conoce tan bien. No todas las historias que se cruzaban en esa serie concluían y con frecuencia faltaba un final decisivo en la conclusión del episodio, que diese un sentido global al mosaico (PEZZOTA, 1991, pág. 131).

Otra característica lyncheana que destaca en *Twin Peaks* es la incoherencia de los diálogos, algo a lo que el director ya nos había acostumbrado en sus películas. En efecto, la respuesta del *sheriff* Truman a la pregunta de Cooper sobre quién era la señora del tronco («La llamamos la señora del tronco») sólo ha suscitado idéntica perplejidad entre los críticos que las preguntas de Dorothy Vallens a Jeffrey Beaumont en *Terciopelo azul* («¿Eres un chico malo?», «¿Quieres hacer cosas malas?»). Asimismo, el recorrido que realizan los personajes de la serie es, más que una parábola, una verdadera hipérbole, al igual que los protagonistas de los filmes de Lynch, dominados por demiurgos que controlan su destino y enfrentados a sus opuestos: Cooper/Bob, Donna/Laura, James/Bobby, etc.[24] En este caso, se trata de un demiurgo en sentido literal, pues el espíritu Bob se adueñará sucesivamente de Leland Palmer y de Dale Cooper. Los personajes de la serie no parecen extraer ninguna enseñanza de sus peripecias por la *noche iniciática* (el recorrido a través del mal) que atraviesan, pero, paradójicamente, evitan que su propia inconsistencia los desintegre gracias a la firmeza de su caracterización, pues son, como la propia serie o los filmes de este autor, pastiches de estereotipos.[25] En *Twin Peaks*, las pequeñas monstruosidades que distinguen a sus protagonistas (la obsesión por las cortinas de Nadine, la pasión por el café de Cooper, etc.) se acaban convirtiendo en sólidas marcas de reconocimiento de personajes psicológica y narrativamente tan inestables.

En *Twin Peaks* se constata una vez más el exquisito tratamiento que Lynch le reserva a la imagen, mérito, en este caso, de la espléndida fotografía de Ron García, una composición de elaborados claroscuros que siguen fielmente las directrices del Lynch pintor. Por consiguiente, crece la importancia narrativa de un espacio cuya configuración plástica se remonta insistentemente a los recuerdos de la infancia de Lynch[26] y sobre el que, además, se apoya en buena medida la continuidad serial del texto (la reiteración de los planos exteriores sirve siempre para contextualizar y situar la secuencia que introducen). La nitidez del espacio representado contrasta con la extremada laxitud e imprecisión del tiempo del relato, que remite iconográficante a los años cincuenta y narrativamente a los noventa.[27]

La estructura serial le permite a Lynch realizar verdaderos ejercicios de virtuosismo con las dos figuras retóricas más importantes de su narrativa: la *elipsis* y la *metonimia*. La primera, que constituye el obstáculo continuo con el que se topa el espectador/*voyeur* lyncheano, le sirve a este «mago de lo extraño»,[28] como ha sido denominado por sus críticos, para pulverizar la continuidad narrativa del relato, introduciendo imágenes (primeros planos de las fotografías de Laura en su casa o en la vitrina del instituto) o escenas (el resumen de la telenovela *Invitation to Love* [Invitación al amor] que Lucy le hace al *sheriff* Tru-

23. Tomamos el concepto de *idiolecto* de Roland Barthes, con el objetivo de definir un estilo específico de autor (BARTHES, 1967).

24. John Alexander toma prestado de la psicología el término *enantiodromía* para explicar las conversiones de un personaje en su opuesto, que con tanta frecuencia nos ofrece Lynch (ALEXANDER, 1993).

25. En cierto modo, los personajes de *Twin Peaks* resultan paradigmáticos respecto a los personajes de los filmes de Lynch pues, como han señalado numerosos críticos, el formato serial le ha permitido al autor «dedicar más tiempo a sus criaturas, explorar mejor los personajes que pueblan su trama» (LIBERTI, 1990, 58).

26. Como dato anecdótico se puede señalar que Madelein, la prima/doble de Laura Palmer, vive en Missoula, la ciudad donde nació el director.

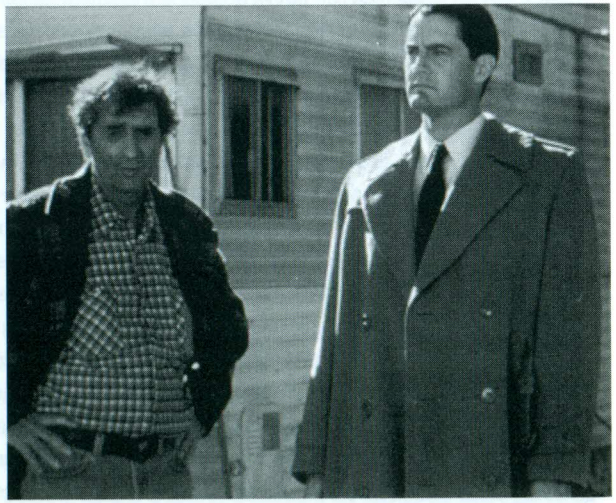
27. John Alexander sostiene que la imprecisión de la localización temporal introduce elementos de la narrativa gótica en *Twin Peaks* (ALEXANDER, 1993, pág. 158), aunque también esté de acuerdo en que la serie constituye un homenaje a los valores y el estilo de vida de los años cincuenta.

28. En castellano se pierde el efecto que produce la contraposición entre *Wizard of Oz*, una de las películas favoritas de Lynch, y «Wizard of Odd» (mago de lo extraño).

man cuando éste le pregunta si hay novedades en el trabajo) que se insertan en el flujo textual mediante la supuesta continuidad temática que les otorga su carácter de metonimias.

Twin Peaks: Fire Walk With Me

Contrariamente a lo que sostienen quienes afirman que *Fire Walk With Me* representa un intento oportunista de aprovechar la tremenda popularidad de *Twin Peaks*, Lynch afirma que realizó el filme impulsado únicamente por los lazos afectivos que había establecido con la serie: «Cuando se acabó la serie experimenté una especie de tristeza. No me resignaba a abandonar el mundo de *Twin Peaks*» (VIVIANT, 1992, pág. 34); «Me parecía interesante convertirla en un filme *rizado*, en vez de en una serie abierta» (*Le Monde*, 1992, pág. 30). En cualquier caso, los recelos de la crítica, previos a la presentación de la película en el festival de Cannes de 1992, denotaban más escepticismo, frente a una segunda parte que *nunca suele ser buena*, que verdadera animosidad contra un autor bien conocido por la estrecha relación que mantiene con sus actores y con su propia obra. Un autor que confiesa trabajar en primer lugar para él mismo y confrontarse con su público sólo en un segundo momento. Sea como fuere, los especialistas reaccionaron mostrando únicamente silencio e indiferencia hacia un filme que tampoco gustó a los fans de



El agente Cooper en *Fire Walk With Me*.

Lynch. A los amantes de la serie, *Fire Walk With Me* no les interesó demasiado porque lo consideraban periférico respecto a aquélla, mientras que quienes no habían visto *Twin Peaks* lamentaron que la película no se entendiera muy bien.

La originalidad de *Fire Walk With Me* reside en que no se sitúa en un *futuro simple* en relación con la serie, sino en una especie de *futuro anterior*; un tiempo difícil por su carácter hipotético, centrado principalmente en la vida de Laura Palmer y en las circunstancias que rodearon su enigmática muerte. Entre los méritos de la película también figura el haber explorado de manera original una zona de las relaciones *paratextuales*[29] (del conjunto de elementos que rodean un texto), que en este caso se presenta como una articulación separada del tronco principal. El carácter de serie de culto que *Twin Peaks* había adquirido desde que se emitieron en Estados Unidos sus primeros capítulos, se había visto coronado, casi de inmediato, por todo un mundo en serie sobre la serie. Se vendían discos con la banda sonora de Badalamenti, café *Twin Peaks*, pasteles de cereza, camisetas con la frase impresa «¿Quién ha matado a Laura Palmer», cintas con las grabaciones del agente Cooper a la hipotética Diane (que le sirven a Lynch para introducir a su *lector modelo* en el texto) y un *Diario secreto de Laura Palmer*, escrito por Jennifer Lynch, en el que, al parecer, se habría basado en buena parte el guión de *Fire Walk With Me*.[30]

Estructura narrativa

La película, producida por Ciby Productions (la filial norteamericana de Ciby 2000), comienza, como la serie, con la aparición de un cuerpo flotando en un lago en Deer Meadows (Dakota del Norte), sólo que, en este caso, se trata del cuerpo de Teresa Banks, a cuyo asesinato se había remitido el agente Cooper para contextualizar el de Laura Palmer en el programa piloto de la serie televisiva. Banks era, pues, la primera víctima de Bob/Leland, a quien éste había asesinado doce meses antes de matar a Laura. El *leit motiv* musical de Badalamenti, que acompañaba los títulos de crédito de *Twin Peaks*, sumerge de lleno al espectador en el mundo narrativo de la serie veinticinco minutos después del comienzo del filme, emprendiendo una excursión por el bien sedimentado mundo de aquélla a partir del momento en que Laura Palmer y la comunidad donde vive entran en escena.

29. Tomamos el concepto *paratexto* de Gérard Genette para definir todo aquello que rodea al texto: título, subtítulo, apéndices, prefacio, etc. (GENETTE, 1982, pág. 9 y 1987, págs. 182 y sigs.).
30. Según Lynch, el guión de la película sólo se ha podido basar en parte en el diario escrito por su hija Jennifer porque, aunque el diario reconstruya el itinerario de Laura, se acaba una semana antes del asesinato (*Le Monde*, 1992, pág. 30).

En la misma línea que *Twin Peaks*, *Fire Walk With Me* explora «la contaminación de lo real que el imaginario dislocado de sus personajes lleva a cabo» (De Bruyn, 1992, pág. 60), pero de un modo todavía más radical que la serie, al tener que abolir desde el principio, y sin haber podido preparar al espectador, la frontera entre la representación de lo «real» y la imaginación, como en cambio había hecho *Twin Peaks*. Además, la imbricada intersección entre elementos reales e imaginarios requiere mayor cooperación por parte de un espectador obligado a participar en la generación de sentido del filme, so pena de verse condenado al *extrañamiento*,[31] como les ocurrió a quienes accedieron a *Fire Walk With Me* sin haber pasado previamente por la antesala de la serie.

Una de las acusaciones que con más frecuencia se han hecho a *Fire Walk With Me* es que se trata de un filme abstracto, en el que la acción se origina solamente a partir de los estados anímicos y mentales de sus protagonistas, así como de su imaginación, cuyas proyecciones interiores conducen los avatares de la trama. Sin embargo, desde la distancia que nos separa ahora de la película y tras la firmeza con la que lo lyncheano se ha afirmado en *Carretera perdida*, sorprende la vehemencia con que muchos de quienes se proclamaban fans de Lynch y público de culto de *Twin Peaks* criticaron tanto todo aquello que, en la película, llevaba más claramente la firma de autor: la utilización frecuente de planos fijos, el contraste de claroscuros, la caprichosa superposición de líneas rectas (hilos telefónicos, carreteras...) sobre el fondo ondulado de las montañas, etc.

Sin compartir el entusiasmo del propio Lynch por el filme,[32] cabe señalar que de nuevo asistimos a un ejercicio de revisión del *thriller* clásico realizado con encomio, a partir de la estilización de sus componentes fundamentales. El resultado no es una caótica agregación de ingredientes, sino más bien un cóctel compuesto por elementos de *sitcom*, fantástico, *gore* y melodrama, en el que, por encima de la mezcla, se aprecia una vez más esa inconfundible ironía que destila siempre la obra de Lynch. El formato de esta película, el único filme de Lynch que, junto a *Cabeza borradora*, no ha sido filmada en *scope*, no favorece ciertamente la bella fotografía de Ron García. La imagen de *Fire Walk With Me* es impecable pero está demasiado llena de esa maraña de objetos que pueblan las películas de Lynch. Por otra parte, su formato tampoco permite captar con precisión microscópica la textura de los numerosos planos que explora el autor, pero la elección de la

31. Utilizamos el concepto formalista *extrañamiento* para definir la percepción como «visión» del objeto y no como «reconocimiento» del mismo (Ejchembaum, 1925, pág. 44). Ello implica *liberar* al signo de toda su significación social, por lo que el significante del mismo *crece* en detrimento de su significado.

32. Entusiasmo que el director reiteró constantemente en todas las entrevistas realizadas en la época en que se estrenó la película y que, como han observado justamente algunos autores, llega hasta extremos de valorar en exceso el trabajo de la protagonista, Sheryl Lee, en el papel de Laura Palmer, cuya interpretación dista mucho de ser ni tan siquiera convincente (Alexander, 1993, pág. 1.449).

técnica digital para el rodaje pudo deberse a que es más manejable que la película fílmica, sobre todo en relación con las escenas giradas al revés. Por otro lado, también se echan en falta los sonidos de Alan Splet, quien, por primera vez, no colaboraba en una película de Lynch, aunque, en este caso, la belleza de las notas de Badalamenti y la voz angelical de Julee Cruise ya redondeen sin más la magnífica banda sonora del filme.

Carretera perdida

Después de un largo silencio provocado, sostienen algunos, por la absoluta indiferencia, cuando no desprecio, que la crítica mostró hacia *Fire Walk With Me*, el estreno de *Carretera perdida* vuel-

Alice Wakefield y Pete Dayton, dos de los protagonistas de *Carretera perdida*.

ve a colocar en primer plano a un director que proclama, una vez más, su firme decisión de trabajar únicamente en lo que le interese. Resumir *Carretera perdida* es, si cabe, una empresa aún más ardua que explicar el tema de los otros filmes de Lynch, pues la ausencia de un esquema narrativo lineal forma, en esta película, una figura mucho más compleja que las espirales de *Terciopelo azul* o *Twin Peaks*. Para la actriz Patricia Arquette (que interpreta el doble papel de Renee y Alice), «esta película trata de una historia de amor obsesiva ... de la obscuridad de la mujer. Del elemento destructivo de la mujer» (citada en WOODS, 1997, pág. 175). *Carretera perdida* diseña una cinta de Moebius que da vueltas sobre sí misma (*Positif*, 1997, pág. 9), por la duplicación de un segundo relato que no sólo se superpone sino que se funde parcialmente con el primero. Al igual que sus otros filmes, Lynch define su última obra como multigénero, una historia de misterio con elementos de horror y *thriller*:

> No me gustan las películas centradas en un único género, así que ésta constituye una concentración de cosas. Horror, *thriller*, pero básicamente es un misterio (citado en RODLEY, 1996, pág. 9).

Estructura narrativa

El filme, que ha satisfecho las expectativas de muchos lyncheanos, también ha sido criticado con vehemencia por la sensación de inacabado que produce, calificando a su autor de surrealista por su empeño en acumular elementos narrativos sin respetar ningún tipo de lógica del relato. Hay quien considera que *Carretera perdida* construye un falso efecto de suspense al yuxtaponer inquietud y banalidad sin que se alcance nunca ningún tipo de resolución y que constituye una especie de caricatura de lo cinematográfico.[33] La revista alternativa *Film Thread* señala que la indignación frente al último filme de Lynch ha llevado a un importante crítico a solicitar que se revocara su licencia de cineasta (citado en SNEAD, 1997, pág. 9)

Al margen de la perplejidad que puedan suscitar posiciones tan extremas como ésta, nos vemos forzados a reconocer la valentía de un autor para quien la experimentación choca necesariamente contra dos de los más sólidos principios de la narrativa cinematográfica clásica: la estructura lineal del relato y

33. El espectador se entera del asesinato de Renee a través de otra grabación, lo que podría sugerir que el tema de las *snuff movies* también podría formar parte de la compleja trama de la película.

el *happy end*, realizando una arriesgada apuesta en la que el director tiene mucho que perder (GILLMORE, 1967). Pero *Carretera perdida* no es únicamente un proyecto innovador y, en palabras del propio director, su película más «desequilibrada» (SNEAD, 1997, pág. 9), sino también todo un ejercicio de estilo que despliega, sin ambages, la madurez cinematográfica de Lynch. Mary Sweeney (productora, editora y actual compañera sentimental de Lynch) considera que *Carretera perdida* sintetiza toda la trayectoria profesional del cineasta y manifiesta la continua evolución de su estilo:

> *Carretera perdida* representa una síntesis muy interesante de los diferentes filmes que ha hecho. David está desarrollando su arte y su lenguaje. Cada vez que he trabajado con él en un filme, le pedía a la cámara cosas cada vez más sofisticadas y dinámicas. Realmente piensa mucho cómo hacer que cada escena sea visual y emocionalmente interesante (citado en RODLEY, 1996, pág. 10)

Carretera perdida jalona una trayectoria cuya coherencia está fuera de duda, más allá del juicio individual que merezcan sus filmes y es, en definitiva, «puro Lynch», como señala Paul A. Woods:

> Finalmente, Lynch ha producido el híbrido *noir*-surrealista que ha estado formulando desde que escribió el primer borrador de *Terciopelo azul*, en los años setenta (WOODS, 1997, pág. 175).

El universo lyncheano de *Carretera perdida* está bloqueado, de nuevo, en los años cincuenta, «donde nos sirve de guía... para perdernos mejor» (GRÜNBERG, 1997, pág. 31), cuya nostalgia comparte Lynch –además de con el ex presidente Reagan– con el escritor Gifford, coguionista del filme y admirador incondicional de Jack Kerouac. Pero la temporalidad lyncheana es, una vez más, tan sólo el medio con el que se sugiere la atmósfera opresiva del filme. Al espectador no se le permite reconstruir un tiempo narrado casi estático, como congelado, cuyas huellas han sido ostensiblemente canceladas (¿dónde empieza y dónde acaba?). La impresión de circularidad que producen las películas de Lynch, por efecto de su reiterada negativa a segmentar la continuidad temporal, adquiere aquí proporciones mucho mayores a causa de la superposición de las dos historias (la de Fred

y la de Pete) sobre las que se asienta la trama. Pero, ¿se trata verdaderamente de dos historias diferentes o de una sola, presentada desde distintos puntos de vista? La actriz Patricia Arquette describe *Carretera perdida* como una sola historia que se desdobla únicamente en la fantasía de Fred Madison:

> Realizo dos interpretaciones diferentes de la misma mujer. Creo que [el filme] trata de un hombre que intenta recrear su relación con la mujer que ama, para que acabe mejor. Fred se convierte a sí mismo en Pete, pero su desconfianza es tan grande que incluso su fantasía se convierte en una pesadilla (citado en Rodley, 1996, pág. 10).

Lynch, encantado de dejarnos siempre *in medias res* cuando habla de sus películas, afirmaba en el *talk show* de Jay Leno[34] que el filme «es probablemente la historia de un hombre con problemas», pero que no podía decir nada más al respecto. En otra comparecencia televisiva que realizó una semana más tarde,[35] Lynch manifestaba que el concepto *fuga psicogénica*, utilizado en psicología para designar el estado que lleva a una persona a adoptar una entidad y una vida diferentes, tenía algo que ver con su película y se le podía aplicar perfectamente al protagonista, Fred Madison.

Estimulados por el propio director, algunos críticos definen el filme como una exploración subjetiva de la psicosis, que no se limita a definir la esquizofrenia sino que la representa subjetivamente, desde la perspectiva de la persona que la padece (Fred/Pete en este caso). Interpretación que también podrían convalidar las afirmaciones de Lynch, cuando asegura que el filme no tiene salida porque constituye el mundo de Fred y Fred está encerrado en el cinta de Moebius (*Positif*, 1997, pág. 12), sólo que, en ese caso, la superposición de las dos historias narradas acaba entrecruzándolas de modo inextricable y la segunda (la de Pete) parece anteponerse, por pura lógica narrativa, a la de Fred (¿no habría cometido la personalidad esquizofrénica de Pete, en aquel período de su vida que él no recuerda, el asesinato de Alice/Renee que se le atribuye a Fred?). Sea como fuere, *Carretera perdida* nos devuelve íntegramente el mundo lyncheano de *Terciopelo azul*, sólo que ahora se ha vuelto más complejo. Un *mundo posible*[36] autosuficiente, hecho de historias que se cierran sobre sí mismas, cuyo parangón con

34. *Jay Leno Tonight Show*, 12 de febrero de 1997 (NBC Satellite).
35. *The Late, Late Show*, 26 de febrero de 1997 (NBC Satellite).
36. Utilizamos el concepto de *mundo posible* para referirnos al mundo cerrado en el que se sitúa una historia de ficción, mientras que por *mundo empírico* entendemos nuestro mundo sociológico de referencia o mundo cotidiano (Eco, 1990, págs. 193-212).

nuestro propio mundo no obedecerá nunca a una correspondencia de tipo puntual. A este filme se le podrían aplicar unas declaraciones que hizo Lynch comentando *Corazón salvaje*: «Hemos entrado en un mundo que no existe y lo hemos hecho real para la gente» (*Tiempo*, 1991, pág. 130).

Los personajes de *Terciopelo azul* también presentan numerosos puntos comunes con los del último filme de Lynch, abocados al descubrimiento de un mundo onírico desconocido y enfrentados a un destino al que no se sabe nunca si van a vencer o si, por el contrario, los va a doblegar. Su indeterminación, junto a la imprecisión del tiempo narrado, encuentra su contrapunto, una vez más, en el espacio minimalista sobre el que se sostiene la asfixiante atmósfera que invade las partes más tensas del filme: la relación entre Fred y Renee, el encuentro de Pete y Alice en la casa de Andy, etc. Pero lo lyncheano vuelve también con renovado vigor en el *significante* del signo. En el virtuosismo de una cámara que al contraponer lo grande y lo pequeño, lo cercano y lo lejano, construye verdaderas imágenes de *cartoon*: fragmentos que navegan en un universo color chocolate[37] o color fango, tan inestable como las arenas movedizas entre las que se mueve la conciencia *posmoderna* de los personajes lyncheanos, que convierten *Carretera perdida* en el prototipo de historia de amor que pide nuestra época de inseguridad (Woods, 1987, pág. 187). No en vano, la primera página del guión del filme lo presenta en los siguientes términos:

> Un filme de terror del siglo XXI. Una investigación gráfica sobre crisis paralelas. Un mundo donde el tiempo está peligrosamente fuera de control. Una vuelta terrorífica por la carretera perdida hacia abajo.

37. Peter Deming, el director de fotografía, utilizó un filtro marrón chocolate con el fin de crear determinados efectos rojizos, amarillos y marrones (*Positif*, 1997, pág. 27).

Frank y Dorothy cara a cara.

Niveles de análisis

El varapalo económico y crítico de *Dune* había puesto de manifiesto que Lynch no daría nunca lo mejor de sí mismo insertado en la cadena de producción de los *studios*, por lo que Raffaella de Laurentiis aceptó que realizara un filme que, frente al coloso *Dune*, parecía casi artesanal, a partir de un guión original que él mismo había escrito. A cambio del control total de su película, tanto en lo relativo al rodaje como al montaje, Lynch aceptó trabajar por poco dinero, con la promesa de que su retribución se complementaría más adelante si el filme obtenía beneficios económicos.

Al igual que el director, los actores sólo percibieron una pequeña parte de los siete millones de dólares que costó *Terciopelo azul*, pero luego pudieron ser compensados por los resultados de taquilla. El joven Kyle MacLachlan aceptó encantado el papel de Jeffrey Beaumont, el protagonista masculino de *Terciopelo azul*, flanqueado por una muy convincente Sandy Williams interpretada por Laura Dern (hija de Bruce Dern y de la actriz Diane Ladd), cuyo papel de ciega en *Máscara* (Mask, 1984) había entusiasmado a Lynch. Isabella Rossellini es Dorothy Vallens, el personaje más complejo de la película, que suscitó maliciosos comentarios entre los críticos por la constante invitación al *voyeurismo* que provoca en el filme, dado que por aquel entonces era la compañera sentimental del director. Finalmente, y según cuenta Lynch, fue el propio Dennis Hopper quien se ofreció, bajo cualquier tipo de condiciones, para interpretar el papel de Frank Booth, alegando que «él era Frank Booth» (citado en Woods, 1997, pág. 75)

La notable contrariedad que debieron experimentar quienes acudieron a ver *Terciopelo azul* atraídos por la promesa de las

supuestas imágenes «casi pornográficas» que, según se decía, habían llevado al director de la Mostra di Cinema de Venecia a poner el grito en el cielo,[38] era consonante con las primeras reacciones de rechazo y desconcierto de muchos críticos, que manifestaban sus reservas hacia un director que, según sostenían, no acababa de definirse, ni tampoco de hallar un estilo específico. Manifestaciones que toda lectura atenta de *Terciopelo azul* en relación con las otras películas de Lynch, especialmente con *Cabeza borradora*, haría naufragar inmediatamente.

Durante mucho tiempo, el propio autor ha considerado *Cabeza borradora y Terciopelo azul* como sus dos filmes más personales (a los que ahora añade *Carretera perdida*), pero también hay muchos otros rasgos de su inconfundible estilo que sobrevivieron tanto a las exigencias productivas de *El hombre elefante* como a los laboratorios de montaje que mutilaron *Dune*. Se trata de referencias que el propio Lynch explica de una forma un tanto intuitiva:

> Yo tengo la debilidad de sumergirme en el material con el que trabajo, de dejarme llevar por él, lo que no quiere decir que mis películas no tengan algo en común: por lo menos tienen el hecho de que las he hecho yo, aunque aparentemente todas ellas sean diferentes (citado en PAYÁN, 1991, pág. 75).

El análisis de *Terciopelo azul* que vamos a realizar a continuación se divide en tres apartados. En el primero, examinaremos los diferentes elementos que integran la estructura narrativa del mismo, entre los que también incluiremos la figura del destinatario o espectador *modelo* del texto y la música. A continuación, nos ocuparemos del análisis temático de la película y, finalmente, intentaremos describir el nivel figurativo o estético del texto.

Estructura narrativa

Mientras estaba realizando *Cabeza borradora*, Lynch ya había empezado a pensar en *Terciopelo azul*, aunque la historia narrada en el filme no adquiriría una forma concreta hasta después del estreno de *El hombre elefante*. Ante el desinterés de Richard Roth, el productor de *Julia* (Julia, 1977), por el proyecto

38. «Nunca le haré esto a la pobre Ingrid», comentó al parecer, según señala Emanuela MARTINI (1986, pág. 42).

de *Ronnie Rocket*, Lynch le habló de «algunas cosas que le rondaban por la cabeza» y de un título, *Terciopelo azul*, inspirado en una canción de Bobby Vinton que acabaría incorporando a la banda sonora de la película. Se trataba de una historia de intriga en torno a una chica a la que alguien espía en su propia habitación mientras ella realiza actos íntimos. A Roth le pareció sugerente la idea y le pidió a Lynch que escribiese un borrador del guión, pero aún habían de pasar unos cuantos años y el calvario de *Dune* para que Lynch llegara a dirigir la película en las singulares condiciones que mencionábamos antes. Como en sus otros filmes o en los diferentes ámbitos de la actividad creativa del polifacético director, Lynch construye sus obras «investigando» y «capturando ideas» que luego concreta en historias u objetos:

> Se trata de un recorrido de investigación semejante al que puede realizar un detective o un científico. La diferencia es que yo capturo ideas. El mundo está lleno de una infinidad de ideas. El desafío, la diversión y el escalofrío consisten, para los seres humanos, en captarlas y realizarlas. El proceso es idéntico ya se trate de un mueble o de un guión: me viene una idea sobre el proyecto y la emoción reside en concretarlo (entrevista realizada por BOJARDI, 1997, pág. 144).

Con *Terciopelo azul* vuelve el Lynch introspectivo y expresionista de *Cabeza borradora*, para proponernos otra vez un inquietante recorrido por algunas de las más recónditas y comunes obsesiones del ser humano, así como un paseo por el subconsciente del propio director. De nuevo se trata de un filme más sentido que pensado, a pesar de que Lynch no llegue a adentrarse en los temas tratados con tanta profundidad como lo hizo en su primer largometraje. Por ello, *Terciopelo azul* puede producir la impresión de que nos encontramos ante un filme más narrativo y menos abstracto que las otras películas de Lynch, afianzado sobre una historia sólidamente construida. Impresión que, como iremos viendo, se desmorona a medida que nos adentremos en el análisis, aunque, al tratarse de una película más realista que *Cabeza borradora*, su lectura nos reporta una significación que parece más racional o más plausible. Además, también se aprecia un control mucho mayor, por parte del director, de sus propios fantasmas interiores.

Referencias

En muchos aspectos, *Terciopelo azul* es, también, un filme autobiográfico, inspirado en la infancia de Lynch en Spokane (Washington). Pero, al igual que en *Twin Peaks*, las referencias personales son más exteriores (relativas al espacio y al ambiente) que interiores (provenientes de su propia conciencia). Aunque Jeffrey Beaumont se parezca físicamente y se vista como Lynch, la mente de su creador no se proyecta en ese personaje como, en cambio, se había proyectado en Henry Spencer, fruto de la pesadilla que Filadelfia supuso para el director. Rodado en Wilmington (Carolina del Norte), *Terciopelo azul* constituye un singular retrato sobre la parte más escondida de la vida cotidiana en una pequeña ciudad norteamericana de provincias. Lumberton o Lynchtown (como después se le ha llamado a los microuniversos de *Terciopelo azul* y *Twin Peaks)*, la ciudad en la que transcurre la acción, es un lugar que existe realmente. Lynch lo eligió sobre todo «porque hay muchos Lumberton en América» y porque así podía utilizar placas auténticas de policía en el rodaje (Woods, 1997, pág. 74).

A partir de un primer esbozo sobre un joven que espía la intimidad de una cantante de *nigth club*, escondido en el armario de su habitación, el guión de *Terciopelo azul* se fue completando mediante adición de elementos que su autor fue construyendo con retazos de su propia experiencia. El conjunto, aderezado con tópicos y motivos narrativos procedentes de todo un filón de películas de serie B, acabaría configurando un gran filme. El ensamblaje de recuerdos y motivos narrativos se realiza, en este caso, mediante una yuxtaposición de elementos temáticos que casi nunca termina encajando en la trama. Junto con esta curiosa amalgama de experiencia personal y *savoir faire* profesional del director, las referencias a algunos clásicos de la cinematografía universal (Buñuel, Tati, Bergman, Fellini, etc.) y su personal y característico estilo conforman este paradigma cinematográfico, donde la imagen vale mucho más que la palabra y cuyo significado se construye a partir de la imposibilidad de separar sus diferentes niveles de sentido. El resultado es un hipergénero que «parece incluir y justificar (casi) todo lo que ha ido ocurriendo en las películas norteamericanas durante los últimos diez años» (Rafferty, 1986-1987, pág. 33).

Las referencias a la biografía personal del director son muy numerosas. Las primeras imágenes del filme se parecen a los cromos multicolores del pintor sentimental Norman Rockwell, pero están inspiradas –según Lynch– en un libro titulado *Good Times on our Street* (Momentos felices en nuestra calle), una especie de fábula sobre la *happy* América, que al director le parecía entonces el Paraíso, porque, al igual que les ocurre a muchos otros niños norteamericanos, Lynch creía que el paraíso era exactamente la calle donde vivía. La planta de tulipanes que adorna el acceso a Lynchtown proviene, sin embargo, de un mundo remoto y bien poco familiar como el de *Dune*, porque Lynchtown es, principalmente, la suma de todos los filmes de David Lynch.

La escena en que Dorothy, desnuda y golpeada, aparece en la puerta de la casa de Jeffrey replicaría una escena real que Lynch y su hermano presenciaron en una ocasión, cuando caminaban por los bosques de Boise (Idaho) (Woods, 1997, pág. 86). El personaje de Frank Booth –para algunos el mejor logrado de todo el filme– es, en palabras del director, uno de los tantos estereotipos que pueblan los infinitos Lumberton norteamericanos o la tan bien surtida galería de malos de Hollywood, mientras que el nombre de Dorothy y sus zapatos rojos de tacón (que Lula calzaría en el siguiente filme de Lynch) procederían de *El mago de Oz*, uno de los más potentes mitos de la cultura de masas norteamericana, que el director introduce mediante referencias indirectas en *Terciopelo azul* para convertirlo, sucesivamente, en uno de los elementos más importantes del imaginario de *Corazón salvaje*.

Las comedias familiares estilo Capra, de donde podría haber salido la familia Beaumont, los efectos expresionistas y el voyeurismo de *Psicosis* (Psycho, 1961) de Alfred Hitchcock, filme al que remiten buena parte de las escenas ambientadas en el apartamento de Dorothy, y los escarabajos de *La edad de oro* (L'âge d'or, Luis Buñuel, 1930), transformados en enormes insectos por el plano al microscopio de *Terciopelo azul*, constituyen algunos ejemplos de las numerosas y heterogéneas referencias sobre las que se asienta la zigzagueante trama de *Terciopelo azul*:

> Es como si la pared del salón de un filme de Capra se abriera y mostrara un agresivo ritual, coreografiado por De Sade, que se

desplegaba al otro lado. Un ritual en el que la pureza se sacrifica (por amor) a la monstruosidad, que la contamina irrevocablemente (CHUTE, 1986, pág. 32).

Principios de cooperación textual

En la época en que Lynch se disponía a realizar su filme, las superproducciones hoollywoodienses de los años setenta y comienzos de los ochenta, ensimismadas en el continuo perfeccionamiento de los efectos especiales, ya habían modelado y consolidado un estilo narrativo de «grandes acontecimientos», dominado por un hiperrealismo dirigido principalmente a dotar de carácter épico a los personajes y sus acciones. Entre los mundos narrativos de los numerosos Rambos, Terminators, etc., que surgen de los *studios*, las aportaciones de algunos directores, como David Lynch, Martin Scorsese o incluso Francis Ford Coppola (uno de los pocos autores capaces de alternar superproducción y experimentación),[39] constituyen excepcionales ejemplos de un lenguaje cinematográfico tan genial que difícilmente se puede llegar a formalizar (MARTINI, 1986, pág. 44). Junto a *La ley de la calle* (Rumble Fish, Francis Ford Coppola, 1984), y *Jo, qué noche* (After Hours, Martin Scorsese, 1985), *Terciopelo azul* ha sido considerado uno de los filmes norteamericanos más innovadores de los años ochenta. A pesar de las numerosas diferencias existentes entre ellos, Coppola, Scorsese y Lynch destacan por su valiente búsqueda de una nueva forma de expresión de lo narrativo, que se distingue por su peculiar modo de contar el relato y desemboca en un planteamiento diferente de las relaciones entre espectador y filme.

La experimentación que lleva a cabo Lynch, anticipada únicamente por alguno de los trabajos del cineasta suizo Jean-Luc Godard, es «un ensayo teórico de unos años que parecen caracterizarse bajo la insignia de lo "pos" (posposmoderno, post-New Hollywood, posthemingwayano, pospunk, New Wave, minimalistas, posyuppies...), que se remonta hasta un obsesivo vacío mítico» (MARTINI, 1986, pág. 45). Vacío determinado por la dialéctica ancestral e irresoluble de la búsqueda de un «otro» que no se confronte con el «yo», sino que acabe identificándose con el propio ego.

Respecto a películas como *Jo, qué noche* de Scorsese o *La ley de la calle* de Coppola, las constantes suspensiones de

39. El cine de Spike Lee también se desentiende radicalmente de las tendencias dominantes en Hollywood, pero la vocación ideológica de sus películas, en relación con la raza negra, lo sitúa en una dimensión diferente a la de los otros directores a los que nos estamos refiriendo.

la trama que lleva a cabo *Terciopelo azul* provocan mayores efectos de *extrañamiento* en un espectador empujado sin cesar hacia tortuosos laberintos de un sentido de carácter simbólico, donde, a continuación, se le abandona a solas con su propia conciencia. Al igual que ocurre en las escenas sadomasoquistas entre Dorothy y Frank (que Jeffrey presencia desde el armario), en las que las aberraciones sexuales se plantean y, al menos aparentemente, se concluyen, pero no se despliegan ante los ojos del espectador, son numerosas las escenas del filme en las que el supuesto espectador *voyeur* que parece reclamar la temática de la película se resuelve en un espectador *colaborador*, que se balancea, de modo inestable, entre la contemplación y la cooperación.

La singular confrontación entre el texto y el *espectador modelo* que lleva a cabo *Terciopelo azul* determina no sólo la estructura narrativa del filme, sino también la proyección que el *espectador empírico* (continuamente llamado en causa) lleva a cabo en la película. El aparente regocijo de la cámara al representar lo grotesco (por ejemplo, en la secuencia del ataque de corazón del señor Beaumont), la crueldad de ciertos particulares que tan sólo se mencionan (la oreja del marido de Dorothy ha sido cortada con unas tijeras) y el patetismo de algunos personajes (Ben, el amigo homosexual de Frank, predecesor iconográfico del inquietante «Mistery Man» de *Carretera perdida*), son tan sólo algunos ejemplos de la constante presión que el filme ejerce sistemáticamente sobre las partes más recónditas del imaginario del espectador. Un espectador cuya labor de *cooperación textual* lo convierte en cómplice y artífice necesario de la violencia del filme, al obligarlo a completar los numerosos espacios en blanco del texto.[40]

Ésa es, quizá, la razón por la que muchos espectadores confiesan haber abandonado la sala de proyección antes de que acabara la película, especialmente durante las escenas de sexo entre Dorothy y Frank. La vehemencia de los detractores del filme, comparable únicamente al celo de sus fans, es, por tanto, consecuencia de la pluralidad de lecturas de un texto que no requiere ser explicado sino experimentado y de cuya polisemia se ha jactado reiteradamente su autor.

La escisión que se lleva a cabo entre el espectador *voyeur* (solicitado) y el espectador *colaborador* (implicado), termina produciendo una especie de esquizofrenia de la recepción, que no

40. Umberto Eco define el texto como un mecanismo vago que necesita constantemente de la cooperación del lector para completar las numerosas lagunas que presenta (ECO, 1979).

nos permite ni sumergirnos completamente en el filme, ni tampoco permanecer completamente alejados del mismo. No es de extrañar, por tanto, que el espectador de *Terciopelo azul* experimente una continua sensación de incomodidad, aprisionado entre la implicación sistemática que le exigen las continuas elipsis de la narración y la enorme distancia que mantiene respecto a la historia narrada. Incomodidad que llega incluso a rayar en la ansiedad y que queda perfectamente reflejada en una anécdota referida en el semanario norteamericano *Newsweek*. Según se explica en dicha revista, un espectador, que padecía del corazón, sufrió un síncope durante uno de los pases de la película en Chicago, pero, una vez que le hubieron ajustado su marcapasos en el hospital más cercano, volvió apresuradamente a la sala de cine, a tiempo para ver el final de la película en la última sesión del día (citado en Woods, 1997, pág. 88).

De modo recíproco, el *autor modelo* extremadamente remoto que se proyecta en el filme comparte el texto con la imagen extremadamente personal de un *autor empírico* (el David Lynch de carne y hueso), que se introduce en el relato de la mano de su superego MacLachlan para espiar a su compañera en la vida real Isabella Rossellini. Más adelante, en *Twin Peaks* y *Fuego camina conmigo*, Lynch acabará por instalarse en la narración en calidad de actor, interpretando el papel de agente del FBI Gordon Cole, razón por la que pocos críticos han resistido la tentación de compararlo con otro director cuya potente presencia penetra todos sus filmes: un Alfred Hitchcock a quien tanto le divertía «firmar» sus obras mediante la rública de su fugaces y aparentemente casuales apariciones en algunas escenas de sus películas, con quien Lynch compartiría, además, su presunta misoginia.

Intergenericidad

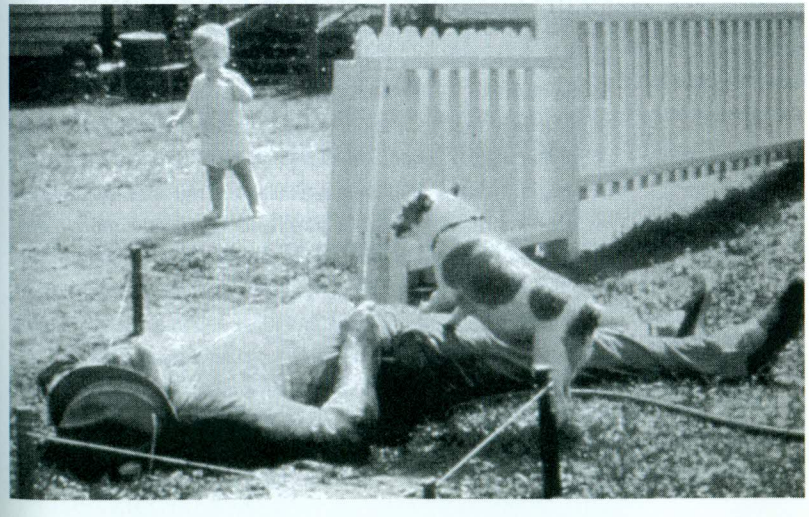
En *Terciopelo azul* el director ejecuta un «ejercicio de estilo» narrativo (y estético) de carácter manierista, yuxtaponiendo diferentes niveles de verosimilitud cinematográfica que previamente ha distorsionado para adaptarlos convenientemente a su propio relato. Aunque sin duda se trata de construcciones que ya había ensayado en sus filmes anteriores, la particularidad de *Terciopelo azul* respecto a sus tres primeros largometrajes reside en que el imaginario fantástico que se despliega en este relato

emerge, impúdico y extraño, entre los restos de la *desconstrucción* de los diferentes géneros que toma como referencia. Por esa razón, Lynch suele citar con frecuencia, en esas reflexiones autobiográficas que tanto le agradan, a Frank Daniel, uno de sus profesores del American Film Institute, para quien cualquier sendero narrativo que el autor emprenda en un relato es válido con tal de que se le indique al espectador, desde el comienzo de la película, la dirección por donde se le conducirá sucesivamente.

El recorrido narrativo de *Terciopelo azul* comienza en un mundo a cámara lenta, decorado con colores pastel y tulipanes, donde coexisten –separados pero intrínsecamente relacionados– dos niveles existenciales: el bien que se refleja en la superficie de las cosas y el mal que se esconde a un nivel más profundo, introducido de forma figurada en el filme mediante el plano al microscopio de los insectos que devoran la materia orgánica en putrefacción en el jardín de los Beaumont. Más allá de la historia policíaca que se nos cuenta y de la curiosidad, perversa pero ingenua, de dos adolescentes (Jeffrey y Sandy) que quieren jugar a detectives, *Terciopelo azul* es una reflexión sobre los más oscuros instintos del ser humano.

Una vez representado ese mundo entre artificial y tragicómico del comienzo del filme, retratado en una incongruente pero magistral composición en la que, más que convivir, se yuxtaponen un moribundo (el padre de Jeffrey, a quien le acaba de dar

El ataque de Mr. Beaumont en *Terciopelo azul*.



un infarto), un niño, un perro y una manguera que parece un surtidor, la misteriosa oreja humana que Jeffrey encuentra en el bosque nos sitúa en la falsa seguridad de un género muy bien conocido, el policíaco (con pinceladas de *sitcom*) para obligarnos a desembarcar, al cabo de pocas escenas, en lo irracional, a partir de la incursión del protagonista en el apartamento de la cantante de *night club* Dorothy Vallens. Irracionalidad con la que, sin embargo, ya debería habernos familiarizado el florido pero acartonado paseo a cámara lenta por las calles de Lumberton al comienzo del filme.

Respecto al cine negro clásico, en cuyos rasgos estilísticos, temáticos, iconográficos y narrativos se inspira Lynch, *Terciopelo azul* acentúa hasta lo inverosímil una causalidad de carácter metonímico, en donde cada término consecuente se legitima y adquiere sentido únicamente por su proximidad respecto a su inmediato antecedente. De ahí que la estructura narrativa del filme (la *trama*), resulte tan paradójica como la historia contada (la *fábula*),[41] que se origina y se resuelve sistemáticamente en relación con unas abstractas y confusamente presentadas motivaciones psicológicas de los personajes.

La *desconstrucción* del cine negro que lleva a cabo *Terciopelo azul* se fundamenta en una *domesticación* de ese género, determinada, en el nivel narrativo, por el *extrañamiento*, la superación o la eliminación de algunos conceptos sobre los que se asienta la estructura del género policíaco clásico, como la alteridad y el sexo (Copjec, 1993, pág. 252). Dicha *desconstrucción* se plantea como la continua distorsión de aquellos elementos de género más fácilmente reconocibles (el héroe solitario, el policía corrupto, la *femme fatale*, la chica rubia buena, etc.) y culmina en la más increíble escena experimentada por *thriller* o *antithriller* alguno desde que se inventó el cinematógrafo: la pintura negra, hacia el final de la película, que muestra los cadáveres del hombre de amarillo (el policía corrupto) y del marido de Dorothy, en el apartamento de esta última. La irrealidad de esa escena es tal que, como recuerda Lynch, incluso el laboratorio llamó al productor para preguntarle si se suponía que el hombre de amarillo estaba realmente muerto, pues parecía que se movía. Woods señala que si algún espectador no hubiera percibido hasta entonces que *Terciopelo azul* no es un *thriller* convencional acabaría de perderse por completo (Woods, 1997, pág. 87).

41. Tomamos de Eco los conceptos formalistas de *fábula* y *trama* para referirnos, respectivamente, a la historia contada y al modo de contarla, es decir, a su representación lógica, causal y temporal en el texto (Eco, 1979).

En cualquier caso, el género policíaco es, indiscutiblemente, el marco de referencia más importante de una película cuya sensación global de coherencia viene determinada por el tipo de *desconstrucción* que se lleva a cabo. Al aislar los diferentes elementos de los géneros a los que remite el filme, para poder volverlos a interpretar en un nuevo contexto, la confrontación con el mundo empírico, con ese mundo de la experiencia cotidiana que se sitúa en el horizonte de toda ficción, es de tipo figurado y global, en vez de realizarse puntualmente elemento por elemento. Es decir, que se lleva a cabo de modo inverso a como se produce en un género realista como el policíaco, donde el *significante* de un signo remite sistemáticamente a un determinado *significado*. La confrontación que se lleva a cabo no afecta, por tanto, ni al relato ni a su representación en el texto, sino tan sólo a la concatenación de elementos narrativos. Se trata de una técnica que constituye, en términos formalistas y en última instancia, el mejor modo de explicar incluso lo fantástico:

> Incluso en lo auténticamente fantástico hay siempre una posibilidad formal, exterior, de dar una explicación simple, basada en relaciones normales y habituales entre fenómenos, que sin embargo carece definitivamente de cualquier tipo de verosimilitud exterior (Tomasevskij, 1925, pág. 333).

Por tanto, la peculiar estructura narrativa de *Terciopelo azul* no es obstáculo para que el género policíaco de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta constituya la guía más importante en la lectura del filme, no sólo en el nivel temático sino también en el icónico o estético (como veremos en los dos capítulos siguientes), de modo consecuente con los postulados que tanto tiempo lleva predicando su autor:

> Cualquiera que sea el género elegido, el comienzo de un filme nos sitúa en un cuadro en que tenemos que quedarnos (entrevista realizada por Daney y Tesson, 1981, pág. 322).

Paralelamente al despliegue de elementos policíacos que se lleva a cabo en la estructura narrativa de *Terciopelo azul*, la familia de Jeffrey y su relación afectiva con Sandy van trazando un segundo nivel de genericidad, casi de *soap opera* (aunque sin llegar a los extremos de *Twin Peaks*), que funciona como

contrapunto del primero (policíaco), cuyo objetivo es construir las pausas del relato y reforzar los efectos de suspense y los golpes de escena de la historia principal (la actividad investigadora de Jeffrey y su relación con Dorothy y con Frank). Como resultado de esta heterogénea mezcla, se va configurando un ritmo narrativo discontinuo, salpicado de frases enigmáticas (Jeffrey y Sandy repiten en cinco ocasiones que el mundo es extraño), *sketch* de un humor más que *sui generis* (el empleado ciego del señor Beaumont siempre adivina el número de dedos de la mano que le muestra Jeffrey) y diálogos que parecen copiados de alguna pieza de teatro del absurdo, pero que contribuyen a definir mejor los atributos más relevantes de los personajes. Por ejemplo, a la *good girl*, Sandy Williams, la «chica buena» que sólo sueña con pájaros y amor:

Sandy: El mundo es muy extraño.

Jeffrey: ¿Por qué hay gente como Frank?, ¿por qué hay tantos problemas en este mundo?

Sandy: No lo sé. Pero la primera noche que te vi tuve un sueño. En mi sueño, el mundo era obscuro porque no había petirrojos. Pájaros, ya sabes. Los petirrojos significan amor. Y, de repente, aparecieron miles de petirrojos volando e inundaron todo con esta brillante luz de amor. Y parecía como si se tratase de lo único que importaba en el mundo. Creo que habrá problemas hasta que vengan los petirrojos.

Jeffrey: Sí. Yo también lo creo.

O a las características de Frank Booth, cuya incoherencia es, en todo momento, sinónimo de su incongruencia:

Frank: ¿Quieres dar un paseo?

Jeffrey: No, gracias.

Frank: No, gracias. ¿Qué quieres decir con eso?

Jeffrey: Que no quiero ir.

Frank: ¿A dónde?

Jeffrey: A dar un paseo.

Frank: Un paseo. Ésa es una buena idea. Venga, vamos. Vamos.

El filme también nos ofrece ejemplos de diálogos cuya función parece consistir únicamente en reforzar el carácter fantástico de la película, derivado en parte de un recurso que el autor utiliza reiteradamente en toda su obra: la falta absoluta de relación entre algunos diálogos, las imágenes que acompañan o el contexto en el que se insertan. Como muestra, sirvan las singulares preguntas que Dorothy le hace a Jeffrey en la intimidad de su apartamento: «¿Eres un chico malo?», «¿Te gusta hacer cosas malas?», citadas por la crítica más entusiasta de Lynch casi tantas veces como la memorable escena de *Twin Peaks* (a la que ya nos hemos referido en el apartado sobre la serie), cuando el agente Cooper le pregunta al sheriff Truman acerca de la identidad de la señora del tronco:

Cooper: ¿Quién es la señora del tronco?

Truman: La llamamos la señora del tronco.

Estructura del texto

Al igual que en las otras películas de Lynch, la estructura narrativa de *Terciopelo azul* se asienta principalmente sobre la caracterización de los personajes (estereotipos que llegan incluso a rayar en lo grotesco, como veremos en el capítulo siguiente) y la minuciosa descripción del espacio en donde se sitúa el relato, que inyectan en el filme una considerable dosis de realismo a pesar del inexorable deslizamiento hacia lo fantástico que va experimentando la trama. A diferencia de la asfixiante atmósfera onírica que se respira en *Cabeza borradora* o de la sensación de absoluta pesadilla que destila la lógica narrativa aberrante de *Carretera perdida*, las numerosas incógnitas que se plantean en *Terciopelo azul*, los continuos saltos narrativos del relato y la introducción de elementos fantásticos en el filme están anclados sólidamente en el mundo real que sirve de continua referencia a la película.

Es sorprendente que aquellas películas de Lynch aparentemente más abstractas (*Cabeza borradora*, *Fire Walk With Me* y *Carretera perdida*) se vayan prestando a un grado de racionalización siempre mayor en cada nueva lectura que se realiza, mientras que, de modo especular, las sucesivas interpretaciones de sus películas más figurativas (*Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, pero también *El hombre elefante* y *Dune*) vayan revelando la coexistencia de diferentes lógicas narrativas que no llegan a confluir nunca en una única línea de significación general. Por

esa razón, el valor de la obra de Lynch reside en que el valiente desafío que la multiforme polisemia de sus filmes plantea a las narrativas más hollywoodienses (más convencionales) es más de carácter textual que existencial (sin que por ello despreciemos, en absoluto, actitudes de verdadero compromiso social de autores europeos como, por ejemplo, el británico Ken Loach o el italiano Nanni Moretti), convencido como está de que, en cualquier caso, la pluralidad de significados es siempre incontrovertible. De ahí deriva, en último extremo, la actitud entre arrogante e indiferente que el autor viene adoptando hacia la crítica más hostil desde el implacable proceso a que fue sometido en *Dune*, en cuya autodefensa tan sólo podía alegar la pluralidad de la interpretación textual:

> Sabía que, hiciera lo que hiciese, incluso si intentaba permanecer fiel al texto original [de Herbert], mi interpretación siempre sería diferente de la de los demás (citado en CHION, 1985, pág. 53).

Terciopelo azul nos ofrece numerosos ejemplos de la porosidad de un relato cuyo efecto final de globalidad se debe más al impacto de la composición estético-plástica y a la identificación, a lo largo de la lectura, de los temas tratados que a la propia coherencia narrativa del filme. La sumisión de la masoquista Dorothy a sus aberrantes relaciones sexuales con Frank obedece, al parecer, al chantaje a que este último la somete por el hecho de tener en su poder a su marido Don y a su hijo Donny, pero no se nos explican ni los móviles del secuestro (¿los favores sexuales de Dorothy?, ¿otros asuntos relacionados con el mundo de la delincuencia?), ni se terminan de definir los verdaderos sentimientos de los personajes (¿hasta qué punto Dorothy obtiene placer de las vejaciones a que la somete Frank?, ¿cuál es la verdadera naturaleza sexual de este último?), ni se justifica (narrativamente hablando) la espectacular masacre final (¿por qué mata Frank al marido de Dorothy y al policía corrupto?). Al respecto, bien poco nos sirve la singular interpretación de los hechos que hace Jeffrey Beaumont al agente del FBI al final de la película, centrada en la *isotopía*[42] más importante sobre el que se sustenta la continuidad (temática y semiótica) del texto, el terciopelo azul:

42. Greimas y Courtés definen las isotopías como aquellos elementos «que posibilitan la lectura uniforme del discurso ... guiando la solución de sus ambigüedades por la búsqueda de una lectura única» (GREIMAS Y COURTÉS, 1979, voz «isotopía»).

> Jeffrey: [Frank] Se obsesionó con ella. Ella lo odiaba. Pero él tenía que poseerla. Los raptó [al marido y al hijo de Dorothy] para poseerla, para obligarla a hacer cosas. Luego, ella se quería suicidar, por lo que él comenzó a cortar orejas para prevenirla de que se mantuviera viva. No estoy bromeando. Frank amaba lo azul. Tenía que poseer a Dorothy porque toda la vida de ella era azul.

Asimismo, ¿qué decir de los excéntricos personajes que pueblan el (tan sólo aparentemente) apacible mundo de Lynchtown?: la madre de Jeffrey, cuya única actividad parece reducirse a ver la televisión; la tía Barbara, que declara, al final de la película, que ella «no sería capaz de comerse un gusano», mientras mira con disgusto al invertebrado que el petirrojo (mecánico) lleva en la boca; la extraña circunspección del inspector Williams, a cuyas conversaciones con el policía corrupto en el despacho de su casa no tenemos acceso, etc.

Respecto a los otros géneros más realistas que forman parte del hipertexto de *Terciopelo azul*, el carácter fantástico de la película se hace patente, asimismo, en las numerosas escenas de la misma que el autor parece poner entre paréntesis. Se trata de continuas elipsis que obligan al espectador a adentrarse por recorridos narrativos y figurativos insólitos, cuya aleatoria combinación rompe el carácter lineal de la trama, haciendo que la historia proceda más por acumulación que como resultado de una verdadera progresión. Por ejemplo, el filme nos incita a preguntarnos por qué y cuándo se le cortó la oreja al marido de Dorothy, mientras que sólo nos revela cómo («Parece que la oreja fue cortada con unas tijeras»).

De igual modo, nos vemos inducidos a interrogarnos sobre cuál es esa misteriosa enfermedad que, según Dorothy, le habría contagiado Jeffrey, aun a sabiendas de que no es física sino figurada, pero sin que ello nos obligue a profundizar en las motivaciones que inducen las acciones de los personajes:

> Dorothy: Me has introducido tu enfermedad. Tu semen. Está caliente y lleno de enfermedad.

Los enigmas que, como la misteriosa enfermedad de Dorothy, salpican la película, las diferentes direcciones narrativas que se insinúan pero no se siguen (el conflicto entre Mike, el ex novio de Sandy y Jeffrey), o las numerosas preguntas sin

respuesta que mencionábamos más arriba debilitan el sentido global de la historia del filme, que Lynch intenta subsanar recurriendo a una de las más frecuentes estrategias textuales destinadas a afianzar la continuidad del relato: los resúmenes de acontecimientos, realizados por el protagonista. Jeffrey, cuya perspectiva adopta en buena parte el filme, nos ofrece su visión de los hechos en tres ocasiones. En la primera parte de la película, Jeffrey le cuenta a Sandy lo que sabe sobre Dorothy Vallens en la escena delante de la iglesia, antes de que Sandy le explique su sueño de los petirrojos. Hacia la mitad de la película, Sandy es de nuevo la interlocutora de la síntesis que el joven realiza y, finalmente, Jeffrey le explica al detective Williams su versión completa de los hechos, mientras le muestra las fotografías que incriminan a los sospechosos.

Por el contrario, la idea de circularidad que podría sugerir la «idílica» situación del final de la película, en la que Sandy y Jeffrey, prometidos, preparan una barbacoa en el jardín junto a sus respectivas familias, es, a diferencia de *Carretera perdida*, un mero espejismo. En efecto, la ausencia de una estructura lineal en *Terciopelo azul* no deriva de una especie de *eterno retorno* narrativo de la historia narrada (al contrario de cuanto ocurre en *Carretera perdida*), sino que se produce fundamentalmente por efecto de esa porosidad de la trama a la que nos referíamos más arriba, como consecuencia de la reiterada introducción de elementos narrativos «secundarios» (relativos principalmente a caracteres y atmósferas) en el relato, que terminan fundiéndose con los elementos «principales» de dicho relato (la pesquisa policial y las relaciones que se establecen entre los personajes principales).

Las funciones del relato

A partir de algunos postulados formalistas,[43] Roland Barthes considera que las funciones narrativas del relato se dividen en dos grandes grupos: *distributivas* e *integradoras*. Las funciones *distributivas* distinguen entre *núcleos* o *funciones* propiamente dichas, que definen aquellas acciones decisivas para el desarrollo de la trama (Propp, 1927), y *catálisis* o unidades consecutivas, que constituyen únicamente expansiones de las funciones principales, de naturaleza más *fática* (Jakobson, 1960). A las *catálisis* les corresponde mantener el contacto entre el *enunciador* y el *enunciatario*,[44] mientras que los *núcleos* representan los momentos de riesgo del relato, en los que se abre o se cierra una disyuntiva esencial para la historia narrada. Las *catálisis* establecen, pues, una especie de zonas de seguridad y constituyen verdaderos momentos de reposo. Las funciones *integradoras* se dividen, a su vez, en *indicios*, que remiten a un carácter, un sentimiento, etc., e implican una actividad de desciframiento, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el espacio los elementos del relato (Barthes, 1966, págs. 176-177).

43. Nos referimos principalmente a las aportaciones de Vladimir Propp (1927) y de Boris Tomasevsku (1927).

Terciopelo azul presenta una estructura narrativa con pocos momentos de «riesgo», es decir, de verdaderas acciones sobre las que se asienta el relato. Por el contrario, al tratarse de un texto donde se insinúa mucho más de lo que se dice y cuyos significados son, en su mayor parte, implícitos, se puede afirmar que los *indicios* son las funciones predominantes en un filme que apela más a la sensibilidad del espectador que a su razón, motivo por el que requiere de este último un altísimo grado de colaboración. Por otra parte, los *indicios* también aportan a la película la impresión de coherencia que le niega su trama, autentificando, en cierto modo, la veracidad de un referente con el que el *mundo posible* del relato no tiene por qué confrontarse necesariamente, pero que le permite enraizar, en cuanto horizonte de expectativas, la ficción en lo real.

Además de no dañar especialmente la impresión global de realismo que produce el filme, la ausencia de un relato lineal en *Terciopelo azul* tampoco excluye una cierta progresión temático-narrativa de la trama, desde el momento en que el protagonista no parece haber salido indemne de su recorrido iniciático por los dominios del mal. Según sostiene Lynch, la falsa impresión de circularidad que produce la repetición de las imágenes del comienzo de la película al final de la misma se pone de manifiesto en que *Terciopelo azul* no concluye con un verdadero *happy end*, ya que, sea como fuere, el conocimiento que ha ido adquiriendo Jeffrey por el túnel de sus propios temores lo acaba marcando para siempre:

> *Terciopelo azul* no acaba bien. Presenta las mismas imágenes que al principio, pero sabemos mucho más sobre ellas. Es como si dos personas entran en una habitación y a una de ellas le han ametrallado a la familia, mientras que la otra acaba de ganar

44. El *enunciador* y el *enunciatario* constituyen lo equivalente, desde una perspectiva comunicativa, al *narrador* y al *narratario* de la estructura narrativa (Greimas y Courtés, 1979, voz «Enunciación»).

un premio o algo así. Si uno no lo sabe, parecen gente normal o algo por el estilo. Hay luz y hay varios grados de obscuridad (citado en Woods, 1997, pág. 88).

En el filme, la evolución del personaje se presenta como la adquisición de conocimiento y de experiencia, que también conllevan riesgos, como el propio Jeffrey manifiesta a Sandy:

> Jeffrey: En la vida hay oportunidades para adquirir conocimiento y experiencia. A veces, en algunas ocasiones. Hay que arriesgarse.

La temporalidad

La impresión circular que produce el esquema narrativo de *Terciopelo azul* se origina también como consecuencia de la peculiar construcción de otro de los pilares de su estructura textual: el *tiempo narrado* o tiempo de la historia, concentrado en breves intervalos que se suceden con rapidez. Reforzada, a su vez, por la fragmentación del discurso tan característica del estilo de Lynch, la aglutinación de fragmentos que componen la temporalidad de la historia produce la impresión de que el tiempo está «congelado», casi inmóvil, y su ritmo exasperadamente lento parece más el resultado de un conjunto de ejercicios de estilo que un soporte narrativo propiamente dicho. En primer lugar, porque la película apenas nos proporciona informaciones sobre el *tiempo narrado*, pero también porque la aparente sensación de brevedad de ese *tiempo narrado* (unos pocos días) se contrapone a la ingente acumulación de eventos que salpican la narración.

Por ejemplo, en los 120 minutos que dura el filme, el señor Beaumont sufre un ataque de corazón y se recupera totalmente; Jeffrey y Sally se vuelven a encontrar, se enamoran y se prometen (y mientras tanto, ella deja a su novio, Mike); Dorothy y Jeffrey viven una singular historia de amor; la policía, ignorante en un primer momento de las actividades delictivas de Frank, desarticula la banda de delincuentes, aunque, para entonces, Frank Booth ya ha incrementado considerablemente su propio récord criminal con varios asesinatos más, etc.

El *tiempo de la narración* o tiempo de la trama, tan discontinuo y fragmentado como el *tiempo narrado*, al igual que en

todos los filmes de Lynch, deriva también de la falta de linealidad de la historia, así como de la heterogeneidad y la permeabilidad de su estructura narrativa. Por ello, más que de un *tiempo de la narración* propiamente dicho, convendría hablar de una sucesión de diferentes temporalidades, cuya construcción no parece guardar ningún tipo de proporcionalidad, determinada de antemano, respecto a esa suma de duraciones que constituyen el *tiempo de la narración*. En consecuencia, el *tiempo de la narración* acaba correspondiéndose más con el tiempo del filme (de la recepción) que con el tiempo de la trama propiamente dicho. Por ejemplo, la escena nocturna en la que Frank lleva a Dororthy y a Jeffrey a dar una vuelta por la ciudad, adornada con el *play back* de *In Dreams* (En sueños) que realiza Ben y que culmina con la paliza que Frank y los miembros de su banda le propinan al protagonista, resulta muy larga comparada con la celeridad con que se consuman las relaciones sexuales entre Dorothy y Jeffrey, se desmantela la banda de Frank y se produce la muerte de su cabecilla a manos del protagonista.

Los numerosos planos de detalle de *Terciopelo azul* eliminan las escasas posibilidades de conectar el *tiempo narrado* con el *tiempo de la narración*, que todavía parecían insinuarse por algunos resquicios que deja abierta la fragmentación de la película. Sin embargo, a pesar de que, al interrumpir el flujo narrativo, los planos de detalle acaben de minar la poco consistente trama narrativa del filme, su consiguiente descontextualización y su reinserción en un nuevo marco interpretativo introducen un orden diferente en el abigarrado universo significativo de *Terciopelo azul*.

La significación

Sin intención en absoluto de minimizar la importancia de las funciones de los numerosos planos de detalle del filme en cuanto figuras retóricas, ni el *valor* que adquieren en el sistema del lenguaje cinematográfico lyncheano,[45] cabe subrayar que constituyen verdaderas *pausas descriptivas* del relato (Genette, 1972, págs. 133-138). Frente a la *pausa narrativa* propiamente dicha, cuya temporalidad es equivalente a cero, la *pausa descriptiva* no determina nunca una verdadera suspensión de la historia, sino que representa el alto contemplativo de un *observador*[46] cuya función consiste en identificar al *espectador empírico* con

45. Desde una perspectiva estructuralista, el *valor* de un elemento de un sistema está determinado por la posición que dicho elemento ocupa en relación con los otros elementos del sistema de que forma parte (Saussure, 1916).

46. En semiótica se define el observador como un *sujeto cognoscitivo*, cuyo saber transmite al destinatario del texto mediante su identificación con el narratario en la estructura del relato (Greimas y Courtés, 1983, voz «Observador»).

el *narratario*. Como señala el narratólogo francés Gérard Genette en relación a Marcel Proust, también se puede decir que la descripción que realiza Lynch mediante los planos de detalle de *Terciopelo azul* «es menos una descripción del objeto contemplado que un relato y un análisis de la actividad perceptiva del personaje que contempla, de sus impresiones, descubrimientos progresivos, cambios de distancia y de perspectiva, errores y correcciones, entusiasmos o decepciones, etc.» (GENETTE, 1972, pág. 36). Pero, a diferencia de lo que ocurre en *En busca del tiempo perdido*, el *observador* de *Terciopelo azul* focaliza los planos de detalle en un elemento exterior al relato (un narrador heterodiegético).

Se trata de una operación de carácter casi metalingüístico, cuyo objetivo más importante es, desde una perspectiva sociológica, acabar con la esquizofrenia de la recepción, al identificar al espectador *voyeur* con el espectador *colaborador*, mientras que, en términos semióticos, consistiría en hilvanar, con un mismo hilo narrativo, los diferentes fragmentos de la trama policéntrica y de la historia polisémica de *Terciopelo azul*. Entre los ejemplos que podrían ilustrar cuanto se acaba de decir mencionaremos de nuevo el plano al microscopio de los insectos devorando la materia orgánica en putrefacción, que representa el acceso del espectador al mal oculto bajo el aparente bien de la superficie, así como el recorrido, casi metafísico, de la cámara por la oreja de Jeffrey, metáfora del «recorrido iniciático» del protagonista por el lado profundo y oscuro del ser humano, donde puede ver lo que siempre permanece escondido, según le revela a Sally:

Jeffrey: Estoy viendo algo que siempre permanece escondido.

A cuantos recriminan, sin más, al director sus «excesos» figurativos y estéticos, cabría objetarles que, desde una perspectiva semiótica, el *significante* del signo lyncheano no está nunca vacío de *significado*. Pero dicho significado se construye casi siempre *ad hoc*, desde el interior del propio sistema, aun cuando se realice a partir de elementos tomados de sistemas ya existentes, a los que, en ese caso, se les ha de someter al procedimiento de *desconstrucción* mencionado más arriba. Por consiguiente, la actividad de interpretación que se prevé en *Terciopelo azul* requiere un verdadero ejercicio de *extrañamiento*

(véase el capítulo anterior), como respuesta a la actividad de *desconstrucción* del patrimonio cinematográfico y del mundo empírico que realiza el autor. Dicho ejercicio de *extrañamiento* nos exige que, en la medida de lo posible, liberemos los *significantes* de ideas preconcebidas y de *significados* socialmente determinados, porque el sentido o, mejor dicho, los sentidos íntegros de esta película ya están contenidos en los propios límites del *mundo posible* (ECO, 1990) que construye el relato.

Por otro lado, la reiterada utilización que hace Lynch de algunas de sus propias *pausas descriptivas* (de los planos al microscopio), utilizándolas como si se tratara de verdaderos «paquetes de significación» preparados para introducir sentido, manifiestan, una vez más, que la coherencia de este director es de carácter figurado y global. Es decir, que la significación no deriva de una correspondencia término a término entre *significante* y *significado*, sino que se origina casi siempre a partir de operaciones más complejas, dotadas de un alto contenido simbólico. Por ejemplo, el plano al microscopio de los insectos, al que nos hemos referido en reiteradas ocasiones, también reaparece en *Corazón salvaje* (la materia orgánica es, esta vez, el vómito de Lula) para manifestar el deterioro de las relaciones entre los dos amantes, que han sucumbido ante el «pecado» que les ha sugerido el «angel caído» Bobby Perú. El plano de detalle sobre el rostro de Jeffrey Beaumont tumbado en la hamaca del jardín de su casa, en el falso *happy end* de *Terciopelo azul*, también indica el acceso del protagonista a una nueva etapa de su recorrido existencial, como le ocurre a Fred Madison, convertido en Pete Dayton, en el plano equivalente pero inverso de *Carretera perdida*.[47]

De acuerdo con cuanto acabamos de exponer, se puede considerar que la peculiar configuración de la semiosis que lleva a cabo Lynch es responsable, en el plano sociológico, del inevitable destino como filmes de culto al que parecen abocadas, antes o después, todas sus películas. Siguiendo a Umberto Eco, consideramos que el carácter de culto de una obra cinematográfica se puede explicar, desde una perspectiva textual, en razón de su *desarticulabilidad* (ECO, 1994, pág. 157). Se trata de filmes cuya continuidad narrativa se ve interrumpida continuamente por la introducción de elementos exteriores a la trama, que se lleva a cabo de dos maneras diferentes. La primera, representada por *Casablanca* (Casablanca, Michael Cur-

47. En el citado plano de *Terciopelo azul*, la cámara realiza un *travelling* ascendente, desde el plano de detalle de la cara del protagonista hasta el plano general en que aparece Jeffrey tumbado en medio del jardín. En *Carretera perdida*, el plano general de Pete Dayton en el jardín de su casa se acerca al protagonista mediante un *travelling* descendente.

tiz, 1942) se refiere a aquel tipo de películas que ya han sido *desarticuladas* por el productor del texto, mediante inoculación de innumerables referencias a los clásicos de la cinematografía universal. Como ejemplo del segundo tipo, Eco cita *The Rocky Horror Picture Show* (The Rocky Horror Picture Show, 1975), un filme que la recepción convierte en un texto *desarticulable* al infinito, mediante su continua «reinterpretación», en el sentido literal del término en este caso, pues el público imita y actúa con los personajes del filme.

En *Terciopelo azul*, como en los otros filmes de Lynch, resulta muy difícil separar ambas modalidades productivo-interpretativas de un modo tan neto como hace Eco, pues, en nuestra opinión, se configura más una tercera vía caracterizada por la continua dialéctica entre producción y recepción. Dialéctica que se resuelve en una interpretación de tipo dinámico, a la que la repetición ritual confiere, además, un plus de sentido en cada nuevo acto interpretativo. Por eso se puede afirmar que las películas de Lynch son, además de polisémicas, polimórficas.

Otra de las razones del interés que *Terciopelo azul* sigue suscitando entre el público y la crítica radica en que el filme marca netamente un punto de inflexión en la carrera de Lynch, asentando con firmeza las bases de un estilo narrativo que ya había inaugurado en *Cabeza borradora* y cuya trayectoria ha culminado recientemente en el singular relato de *Carretera perdida*. Además de configurar las *isotopías semánticas*, los elementos que rigen la continuidad temática del texto, y el *idiolecto* o estilo del autor (como veremos sucesivamente), *Terciopelo azul* traza, de una vez para todas, las coordenadas de Lynchland o el imaginario lyncheano, que ha sido definido por la crítica como una especie de «Disneylandia necrófila». Lynchland puede estar a la vuelta de la esquina, en cualquier lugar donde se combine el realismo extremo con la más absoluta irrealidad, pero donde uno acaba sintiéndose como en su propia casa:

> Mira bajo cada roca, echa una ojeada detrás de cada cortina, escóndete en cualquier armario: podrías vislumbrar la posible clave de acceso a un inquietante pero delicioso misterio, que acecha justo detrás de la brillante normalidad. Te sentirás como en casa (Rodley, 1996, pág. 6).

La imagen a cámara lenta, la utilización de la música, los planos de detalle, lo absurdo de una buena parte de los diálogos, el forzado *voyeurismo* de muchos puntos de vista y la artificialidad de la lógica narrativa le impiden al espectador que abandone completamente su *mundo empírico* para sumergirse en el *mundo posible* del relato. Frente a la mayor parte de la narrativa cinematográfica, que supedita la vocación *voyeurista* del filme a una *ilusión referencial*, un efecto de sentido de la «realidad» o de la «verdad» que nos induce a identificar el signo con su referente (Greimas y Courtés, 1979, voz «referente»), *Terciopelo azul* nos recuerda constantemente (como ocurre en el teatro épico) que lo que estamos viendo es un relato de ficción; una completa exhibición de excentricidades a la que acabamos por acostumbrarnos e incluso exigir dosis cada vez mayores de la misma. Pero, si así fuere, ¿cómo se explica esa incomodidad que irremediablemente padece el espectador de *Terciopelo azul*? Y, en cualquier caso, ¿en qué difiere la propuesta de Lynch de otras experiencias cinematográficas?

Frente a películas explícitamente teatrales, como *Enrique V* (Henry V, Kenneth Branagh, 1989), deliberadamente documentales, como *Mississipi Blues* (Mississipi Blues, Bertrand Tavernier, 1984) o falsamente reales, como *Zelig* (Zelig, Woody Allen, 1983), *Terciopelo azul* construye una idea propia y *sui generis* de verosimilitud que emerge como resultado de una síntesis de sus mismas contradicciones y que, a pesar de no forjarse a expensas del mundo real, acaba desdibujando sus confines. Como en todos sus otros filmes, lo verosímil es para David Lynch «la premisa y la consecuencia de un mundo cuyos elementos se proyectan en sus opuestos y cuyos confines no están marcados netamente» (Pezzota, 1991, pág. 136). Por ejemplo, la sensación de irrealidad de la escena en que Jeffrey espía a Dorothy desde el armario, que muestra a la mujer primero (e inexplicablemente) caminando a cuatro patas y, a continuación, sometiéndose entre excitada y atemorizada a las aberraciones sexuales de Frank, contrasta con el efecto realista del ir y venir de Dorothy en su apartamento, cuyas actividades se revelan tan sólo parcialmente, antes de la llegada de Frank. Como resultado de este contraste experimentamos una poderosa sensación de intimidad que pocas veces se da en el cine (Chion, 1992, pág. 87), acentuada por la ropa (de ama de casa), el cuerpo (imperfecto) de la mujer y la calidez de sus movimientos.

El espacio del relato

La caracterización del *espacio representado* también refuerza esa polaridad de la oposición realidad/irrealidad que el filme produce alternativamente sobre el espectador. La sordidez del apartamento de Dorothy Vallens o del burdel de Ben, la extremada personalización de los espacios interiores (la fotografía de Sally en la chimenea de su casa, el gorro de niño en el apartamento de Dorothy, etc.) o la escueta representación de la comisaría de policía contrastan con la artificialidad de esas imágenes a cámara lenta del comienzo del filme, la rigidez del pájaro (mecánico) del final o la atmósfera de película norteamericana de los años cincuenta del inverosímil club Snow, donde canta la protagonista. La representación del espacio se ve afectada, por tanto, por el mismo tipo de ambigüedad en que queda atrapada la recepción, al contraponer y conjugar el espacio vivido (existencial) a un espacio construido (espectacular).

Más allá de los elementos específicos del filme o de los que ya configuran el patrimonio expresivo o *idiolecto* del autor, la relación de *Terciopelo azul* con el género policíaco, a cuyas claves de interpretación nos remite continuamente, se cimenta también en una representación del espacio que emerge a partir de la reinterpretación de los *cronotopos* más característicos del cine negro. Mijail Bajtín define los *cronotopos* como «los centros organizativos de los principales acontecimientos de la trama de la novela» (Bajtín, 1975, pág. 397). Dichos *cronotopos* representan la materialización más importante del tiempo y del espacio del relato, en torno a los cuales gravitan todos los elementos abstractos del mismo: ideas, principios filosóficos o sociales, análisis de causas y efectos, etc. Es decir, que mediante la representación del tiempo y del espacio, ligados inextricablemente a todas las valencias culturales, sociales y emocionales que representan en una obra, los *cronotopos* determinan la relación de dicha obra con la realidad.

En *Terciopelo azul*, los *cronotopos* del cine negro, principalmente el *night club*, destilan un aura de irrealidad que revierte en una percepción desviada del tiempo narrado (¿estamos en los años cincuenta o en los ochenta?), profundamente anacrónico. Pero, de modo especular, el espacio adquiere un alto contenido significativo al constituirse como el elemento estructural más importante del sistema de valores del filme. En un universo

axiológico caracterizado por la indeterminación ética de sus personajes y un relato que se distingue por la ambigüedad de la temporalidad representada, el espacio se convierte en la piedra angular del sentido y, por tanto, de la interpretación. Como en los otros filmes de Lynch, en *Terciopelo azul* también se recorta con nitidez la poderosa impronta del director-pintor, que, una vez más, convierte la organización espacial en uno de los principios estructurales más importante de la composición.

La dualidad positivo/negativo en torno a la cual se configura el carácter ético de los diferentes personajes de la película no se define, sin embargo, mediante propiedades o atributos específicos de dichos personajes, a diferencia de lo que ocurre en buena parte de la narrativa cinematográfica. El eco de la duda que expresa Sally, al preguntarle a Jeffrey si es un detective o un pervertido, y la ambigüedad de la respuesta de este último resuenan omnipresentes por todo el filme y se convierte en el símbolo de la indeterminación ética de los personajes, que construyen su identidad y su coherencia en relación con los espacios en donde aparecen insertados:

> Sandy: No sé si eres un detective o un pervertido.
>
> Jeffrey: Yo sí que lo sé, pero tú tienes que adivinarlo.

En términos formalistas, podríamos decir que lo que define a esos personajes moralmente inestables (o por lo menos ambiguos) no es su *esfera de acción* (Propp, 1927) o conjunto de funciones que desempeñan en el relato, sino su relación con el espacio o los espacios por donde transitan a lo largo de filme.

La familia «positiva» de Jeffrey aparece retratada únicamente en el hogar, a excepción de la breve estancia de su padre en el hospital, al igual que la de Sandy, aunque, en este caso, el contacto del detective Williams con las *zonas oscuras* del filme revierte, indudablemente, en una mayor difuminación de este personaje. En el polo opuesto, los personajes «negativos» (Dorothy, Frank y los otros miembros de su banda) también aparecen ligados de modo insoluble a los lugares que los caracterizan: el ambiente sórdido del club Snow, el decorado *kitsch* del apartamento de Dorothy y los espacios nocturnos, industriales y decadentes de la ciudad. Actuando como nexos de unión y, en cierto modo, como vehículos de resolución de contrarios, Jef-

frey y Sandy se caracterizan por no poseer un espacio propio (sus casas pertenecen a sus familias) y las continuas transiciones que realizan por el espacio de los otros representan y justifican narrativamente el carácter ambivalente de ambos.

La música

A diferencia de otros cineastas, Lynch no utiliza nunca la banda sonora de sus filmes como una fuente de significación complementaria de la imagen y de los diálogos, ni mucho menos aún como un mero recurso estético (papel nada desdeñable en esta película). Por el contrario, la magnífica banda sonora de *Terciopelo azul* le sirve al director para ilustrar lo que está ahí, como amplificador del sentido del texto. Además, la referencia al marco genérico del filme que se realiza a través de la banda sonora es capital, pues buena parte de los motivos musicales constituyen, asimismo, verdaderos *cronotopos*, tanto en relación al género de referencia como al *idiolecto* del autor. Respecto al cine negro al que remite, la música de *Terciopelo azul* encierra una completa y compleja escala de resonancias cuyo objetivo es, como los clichés de los diálogos y la ausencia de términos consecuentes en las diferentes partes de la trama, situar el filme en esa indeterminada región de la cinematografía de los géneros en la que todo, aun pareciendo hiperreal, está completamente contaminado por lo fantástico. Y ésa es, quizás, la razón por la que, más que narrar acciones o describir situaciones, las películas de Lynch reconstruyen atmósferas tan sugerentes como las escenas nocturnas de los cuadros de Edward Hopper que evocan.

El trabajo de Badalamenti, cuya fructífera colaboración con Lynch se inaugura en este filme, forma una «larga serpentina, en clave menor, a medio camino entre Brahms y Shostakovich» (CHION, 1992, pág. 89), que duplica en el filme todos los tópicos del cine negro contenidos en el relato, al mezclar lo misterioso al estilo de Bernard Herrmann (el compositor de Hitchcock) con ecos románticos de Dimitri Tiomkin, motivos sonoros de las series televisivas de detectives y reminiscencias del más puro policíaco de Hollywood (PFEIL, 1993, pág. 235). En relación con el universo de valores del filme, la música cumple un papel determinante en cuanto clave de interpretación de algunas escenas. Por ejemplo, la primera vez que Jeffey y Sandy se

encuentran, la joven (que encarna la superficie luminosa de Lumberton), aparece de noche y emerge entre las sombras, pero la música que se utiliza en esta escena es de tipo romántico. Por el contrario, la música que luego acompañará a la pareja hasta el exterior del edificio donde vive Dorothy es tremendamente inquietante.

La música de Badalamenti se combina admirablemente con algunas canciones de los años cincuenta y sesenta, que el filme catapultó a los primeros lugares del *hit parade* en los ochenta. *Blue Velvet*, la balada-*rock* de Bobby Vinton, escrita por Lee Morris y Bernie Wayne, que da título al filme, así como *Love Letters*, de Roy Orbison, fueron elegidas por su contenido. La primera sirve a Lynch para definir al personaje de Dorothy Vallens, cuya sensualidad queda simbolizada mediante el terciopelo azul, y la segunda para matizar mejor algunos rasgos del personaje de Frank Booth y como premonición de su propia muerte, que anuncia sin saber al parafrasearle a Jeffrey la canción de Orbison, amenazándolo con dispararle una bala entre ceja y ceja si no se aleja de Dorothy:

> Frank: No seas un buen vecino suyo o te mandaré una carta de amor. Directamente desde mi corazón, cabrón. ¿Sabes qué es una carta de amor? Es una bala. Directamente desde mi pistola, cabrón. Si recibes una carta de amor mía, estarás jodido para siempre. ¿Lo entiendes, joder?

Los efectos sonoros de Alan Splet, más definidos y mejor utilizados que en otros filmes de Lynch, cumplen una función análoga a la de la música. A diferencia de los obsesivos martilleos mecánicos «asimilables más o menos al ritmo cardíaco humano» (GAUTHIER Y VALOR, 1985, pág. 51), o del tumulto que acompaña los relatos de *Corazón salvaje* y *Twin Peaks*, los efectos sonoros de *Terciopelo azul* aparecen localizados tan sólo en algunos momentos concretos del filme, destinados a conferir un mayor dramatismo al plano microscópico de los insectos que corroen el (aparentemente) apacible subsuelo de Lumberton o a las escenas en que Jeffrey resume el estado de su investigación. La música y los efectos sonoros son, en definitiva, los puntos sobre las íes del universo significativo no sólo de este filme, sino también de toda la obra de David Lynch.

Nivel temático

En el plano del contenido, *Terciopelo azul* mantiene una buena parte del simbolismo de *Cabeza borradora*, aunque las diferentes líneas argumentales que constituyen su trama vayan trazando en el texto figuras temáticas menos emblemáticas y abstractas que las del primer largometraje de Lynch. En *Terciopelo azul* vuelven las grandes constantes del director: la confrontación del yo con el otro, el horror hacia la sexualidad y la visión negativa de la célula familiar, y se recrean de nuevo las atmósferas opresivas de la decadencia industrial y los interiores lúgubres donde se cometen los pecados del sexo.

Como ya hemos dicho, este filme ocupa un lugar tan relevante en la trayectoria personal del director porque introduce en el imaginario cinematográfico lyncheano otros temas en torno a los que se irán estructurando los relatos de sus obras sucesivas: principalmente la búsqueda de la propia identidad a través del dolor, mediante un viaje iniciático por las zonas más obscuras de la naturaleza humana que discurre paralelo, pero por vía subterránea, al flujo de la vida cotidiana de los protagonistas:

> *Terciopelo azul* es un viaje por debajo de la superficie de una pequeña ciudad norteamericana, pero también constituye una investigación dentro de la conciencia o de algún lugar en que uno afronta cosas a las que normalmente no se enfrenta. Uno de los técnicos de sonido dijo que es como si Norman Rockwell se juntara con El Bosco. Es un viaje hacia adentro, tanto como se pueda, y luego hacia afuera. Hay un punto que es el más íntimo y de ahí se vuelve hacia afuera (entrevista realizada por CHUTE, 1986, pág. 32).

Además, *Terciopelo azul* contribuye a formular, de una vez por todas, el objetivo último de las diferentes historias que nos narran los filmes de Lynch: captar el verdadero sentido de las cosas, que no llegamos a percibir si contemplamos únicamente su superficie, porque sólo se encuentran en el fondo de nosotros mismos. Los viajes cinematográficos de Lynch «son visiones interiores; un proceso mental» (entrevista realizada por HENRY, 1997, pág. 11).

Ser y parecer

Terciopelo azul constituye el marco de referencia de los diferentes ejercicios narrativos sobre los temas citados, que su autor continuará reiterando, desde planteamientos diferentes pero como si se tratara de un ritual, en *Corazón salvaje*, *Twin Peaks*, *Fire Walk With Me* y *Carretera perdida*. El motivo del viaje en cuanto experiencia de vida, a través de la propia conciencia y la de los otros, se convierte en el elemento constituyente del género sobre el que se articula *Corazón salvaje*: la *road movie*, y se funde, de modo indisoluble, con la estructura narrativa de *Carretera perdida*, para dibujar un itinerario surrealista del único viaje de la mente humana que no tiene posible retorno: la locura. Con *Twin Peaks* y *Fire Walk With Me*, más cerca de *Terciopelo azul*, en el nivel temático, que *Corazón salvaje* y *Carretera perdida*, la reflexión sobre la dialéctica que se instaura entre el aspecto que las cosas presentan en su superficie y lo que son en profundidad alcanza casi extremos de caricatura en el *mundo posible* de un relato donde, de modo sistemático, nada es nunca lo que parece. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que las películas de Lynch constituyen una especie de ejercicios de introspección y una denuncia de la tendencia a quedarse en la superficie de las cosas que parece caracterizar a la sociedad occidental, como afirma el propio autor:

> En América, en Europa, en Italia, en cualquier parte, se manifiesta la tendencia a quedarse en la superficie de las cosas. Sin embargo, gracias a la imaginación y a algunos «indicios», percibimos mucho más de lo que vemos. El mundo en el que esto se produce es interesante. Es como si uno entrara en una habitación donde hay dos personas y se diera cuenta de que hay algo que no va bien, por lo que no quiere quedarse dentro. Se trata de sensaciones. Desde que somos pequeños, nuestra mente tiene percepciones que van más allá de la superficie de las cosas, hasta el punto de saber percibir cómo es una persona incluso antes de conocerla, simplemente mirándola a la cara. O bien se trata de indicios que nos atraen y que nos estimulan a pensar e imaginar (entrevista realizada por SIMONPIETRI, 1997, pág. 148).

La semiótica estructuralista ha desarrollado un mecanismo, el *cuadrado semiótico*, que procede de Aristóteles, para

representar de modo visual «la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera», que constituye «la estructura elemental de la significación» (GREIMAS Y COURTÉS, 1979, voz «cuadrado semiótico»). A partir de dos términos primitivos del lenguaje, negados mediante dos operaciones paralelas, se generan dos términos contradictorios y dos implicaciones, que establecen relaciones de complementariedad con los términos primitivos. De ese modo, es posible reconocer las relaciones de contrariedad que mantienen dichos términos primitivos, cuyo *valor* emerge, únicamente, de su relación con los otros términos. El sistema semiótico resultante de una operación de este tipo es jerárquico, por lo que las relaciones que contraen las diferentes parejas de términos «pueden servir, a su vez, de términos que establecen entre sí relaciones jerárquicamente superiores». El ejemplo que nos facilitan Greimas y Courtés para ilustrar el funcionamiento del *cuadrado semiótico* se conoce como *cuadrado de la veridicción* y nos permite determinar, en el universo lyncheano, que la categoría temática que funda la significación (en *Terciopelo azul* y en los otros filmes de Lynch) es el *secreto*, configurado narrativamente como resultado de la dialéctica entre el *ser* de las cosas y el *no parecer* nunca lo que son:

Sandy manifiesta su perplejidad ante un mundo que es incapaz de entender, porque le parece demasiado extraño, donde las apariencias engañan, pero ella misma inicia a Jeffrey en la actividad *secreta* de espionaje a Dorothy Vallens. Por su parte, Jeffrey esgrime la antítesis entre *ser* y *no parecer* como la garantía de su propia impunidad, ya que nadie puede sospechar que dos personas como ellos se inmiscuyan en la tormentosa vida de un grupo que se encuentra fuera de la legalidad:

> Jeffrey: Nadie sospechará de nosotros, porque nadie creería que dos personas como nosotros pueden estar lo bastante locos como para hacer cosas de este tipo.

Respecto a los largometrajes anteriores de Lynch, el espectro de los otros temas tratados en *Terciopelo azul* es más amplio. Pero, a diferencia de dichos filmes, la línea argumental central aparece más diferenciada del resto, al articularse explícitamente en torno a un género tan rigurosamente codificado como el policíaco, cuya referencia encabeza siempre la lista de los géneros a partir de los cuales se intenta definir el filme. Por ejemplo, en la presentación de la portada del disco láser:

> *Terciopelo azul* es un *thriller* detectivesco. Una historia de amor. Una historia de odio. Una comedia. Un terreno cinematográfico cuyo impacto puede sobrepasar su propia era.

El nivel temático de *Terciopelo azul* también se define en esta película mediante continuas suspensiones de la trama, a través de las que se van entrecruzando los diferentes hilos argumentales de la *historia narrada* (historia policial, historias de amor y sexo entre los diferentes personajes, historia familiar de Jeffrey, etc.), aunque este filme produzca una mayor impresión de globalidad por efecto de la fuerza centrífuga del esquema policial, tan sólidamente implantado que nunca se llega a ver seriamente afectado, incluso a pesar de las numerosas alteraciones y distorsiones a las que se ve sometido. En cualquier caso, la historia de *Terciopelo azul* es más tradicional que la de *Twin Peaks* e infinitamente más «discursiva», más inteligible, que la de *Carretera perdida*.

La aparente estabilidad narrativa del filme es también fruto del menor número de personajes centrales de la historia, respecto a *Twin Peaks* y *Fire Walk With Me*. Como en las novelas clásicas de misterio, las reducidas dimensiones del universo narrativo facilitan la tarea de cooperación textual del lector, pues le producen la impresión de controlar mejor el relato y le permiten realizar sus previsiones interpretativas con más confianza. Por otra parte, Jeffrey Beaumont también es un personaje mucho más ordinario que el peleón Saylor Ripley, el fantasioso agente Cooper o el enigmático Fred Madison y nunca llega a desprenderse completamente de esa normalidad tipo que parece haber heredado de los personajes de Capra y que le impedirá sucumbir o perderse en el Mal, como, por el contrario, le ocurre a Saylor Ripley, incapaz de huir de la violencia que lo persigue, al agente Cooper, atrapado por el espíritu maligno Bob, y a Fred

Madison, perdido para siempre en el viaje que emprende a través de su locura. Asimismo, el número de personajes secundarios de *Terciopelo azul* también es menor que en *Twin Peaks, Fire Walk With Me* o incluso *Corazón salvaje*, lo que, en cierto modo, confiere un carácter más compacto al relato al afianzarlo sobre un número limitado de elementos invariantes[48] que determinan su caracterización en cuanto sistema narrativo autónomo y, por tanto, su significado.

Terciopelo azul parece mantener, desde el principio hasta el final del relato, su carácter «realista», porque se contenta con abrir únicamente una puerta a lo extraordinario por donde atisbar un mundo que, a fin de cuentas, no llega a contaminar el mundo de los protagonistas. De hecho, los dos momentos de mayor tensión narrativa del filme representan las únicas ocasiones donde conviven en escena elementos procedentes de los dos mundos en los que se desarrolla el relato (el de la superficie de Lumberton y el de las fuerzas del mal), pues, hasta entonces, el único personaje que transitaba indistintamente por ambos era Jeffrey Beaumont.[49] En el primer caso, Jeffrey y Sandy encuentran a Dorothy, desnuda y llena de moratones, en la casa de aquél, y asistimos al desencanto y los sollozos de Sandy al saber que Jeffrey y Dorothy son amantes:

> Dorothy: ¿Dónde has estado? ¡Oh, Dios mío! Lo han herido. ¡Jeffrey, Jeffrey!
>
> Jeffrey: Todo va bien. Todo va bien.
>
> Señora Williams: La ambulancia llegará enseguida. Le he dejado un recado a John. La policía está viniendo hacia aquí.
>
> Dorothy: ¡No! ¡La policía no! Jeffrey, NO LO SOPORTO. ¡DETÉNLOS! ¡QUIÉREME! Me abrí a él. Me contagió su enfermedad. Dime que todo va bien. Me abrí a ti. ¿No es verdad? ¿No es verdad?
>
> Jeffrey: Sandy... Sandy, por favor.
>
> Señora Williams: Voy a traerle un abrigo.
>
> Sandy: Jeffrey, ¿qué pasa?
>
> Jeffrey: Ya te lo explicaré.

La segunda vez que coinciden en escena personajes de ambos mundos, el mundo de la superficie ya ha ganado la batalla a las fuerzas del mal. Cuando Sandy y su padre, el detective Williams, acceden por primera vez al apartamento de Dorothy,

48. Omar Calabrese define la continuidad serial como el resultado de un ritmo determinado por la alternancia, en el texto, de elementos *variables* e *invariables*, pero también reconoce que «el análisis de la relación entre *invariable* y *variable* es fundamental para comprender el funcionamiento dinámico (y no sólo la estructura estática) de cualquier tipo de sistema (Calabrese, 1987, pág. 31). Creemos que este principio también se puede aplicar a la obra no serial, pero cuya coherencia narrativa deriva de su estructura en cuanto sistema.

49. La primera vez que Jeffrey visita el club Snow le acompaña Sandy, pero en ese momento aún no están implicados completamente con el mundo «oscuro» de Lumberton.

instantes después de que Jeffrey le dispare a Frank Booth, los personajes del mundo escondido ya están muertos.

Desde su estreno, *Terciopelo azul* sorprendió por los elementos *fantásticos* que van salpicando la historia detectivesca, como la reducción de la velocidad en las imágenes del comienzo del filme, el plano al microscopio de los insectos, el recorrido de la cámara por el interior de la oreja, etc. Pero, a la luz de las películas posteriores de Lynch, se fue poniendo de relieve que una de las características que diferencian a esta obra de las otras radica en que lo fantástico es, en *Terciopelo azul*, más de carácter figurativo y estético que narrativo o temático, sin que, por tanto, llegue a contaminar realmente ni la estructura del género policíaco sobre la que se asienta ni el hilo argumental de la trama. Por el contrario, el hada buena de *El mago de Oz*, que se le aparece a Saylor al final de *Corazón salvaje* para persuadirlo de que vuelva con Lula y su hijo, o el espíritu maligno Bob, que termina poseyendo al agente Cooper, como ya lo había hecho con Leland Palmer en *Twin Peaks*, justifican, en el nivel narrativo, el final de esa película y de la serie respectivamente e instalan los géneros marco de ambas, la *road movie* de *Corazón salvaje* y la historia policial de *Twin Peaks*, en una especie de limbo, de donde sólo volverán a salir para configurar nuevos géneros. Más adelante, películas como *El gran salto* (The Hudsucker Proxy, Ethan y Joel Coen, 1994,), *Pulp Fiction* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994) o *Abierto hasta el amanecer* (From Dusk till Down, Robert Rodríguez, 1995), por poner tan sólo algunos ejemplos, se irán haciendo eco de una multigenericidad que, al asentarse como categoría narrativa, ya no hace que lo fantástico derive del género (comedia navideña, policíaco o terror, respectivamente, en los filmes citados), sino que, por el contrario, impulsa a los elementos fantásticos a cristalizar en el interior del propio género y a caracterizarlo, haciendo que el filme parezca el sueño de una historia de misterio:

> En cierto modo, sigue siendo un filme de fantasía. Es como un sueño sobre extraños deseos, envueltos junto a una historia de misterio. Eso es lo que podría pasar si se huye de la fantasía (entrevista realizada por Chute, 1996, pág. 35).

Todos estos filmes a los que nos acabamos de referir tienen en común que van construyendo su significación a dos nive-

les diferentes y aparentemente contradictorios: el nivel *proairético* y el nivel *sémico* (PFEIL, 1993, pág. 235), a los que también podríamos denominar nivel *temático* y nivel *icónico*, respectivamente. El nivel temático comprendería la historia o las historias que integran el relato, mientras que el nivel *icónico* remitiría más a los motivos narrativos y a los elementos figurativos del género. A diferencia de las otras películas mencionadas, *Terciopelo azul* ha suscitado diferentes interpretaciones, pues, para algunos, se trata de una singular puesta en escena del ancestral complejo de Edipo, mientras que otros consideran que la historia, aun siendo efectivamente peculiar, no se puede definir ni como simbólica ni como psicoanalítica, sino tan sólo como anticonvencionalmente policial. Sin embargo, el carácter de texto posmoderno que se le suele atribuir a *Terciopelo azul* es fruto de las complejas operaciones de *desconstrucción* y *recontextualización* que realiza a partir de elementos de todos esos géneros en los que se enmarca y sitúa como horizonte de expectativas del receptor. Nos referimos sobre todo a la investigación policial y a la *soap opera*.

Los personajes

El elemento central del cine negro de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta al que remite *Terciopelo azul* es el personaje del detective, héroe solitario que opone su sólida ética personal a la corrupción de los otros personajes e incluso, a veces, de las propias instituciones. Frente al detective tradicional estilo Marlow, cuya cruzada personal lo autoexcluye de la sociedad y lo distancia de los otros, tanto de los «buenos» (que lo consideran demasiado anticonvencional), como de los «malos» (a quienes obstaculiza continuamente), el aprendiz de detective Jeffrey Beaumont (una especie de hermano mayor del niño de *The Grandmother*), forma parte, simultáneamente, del mundo del Bien (es uno de los ciudadanos respetables de Lumberton) y del Mal (se convierte en el amante de Dorothy Vallens y replica las perversiones sexuales de Frank Booth). Como en los otros personajes del filme, en Jeffrey se cumple la norma, pues responde a los cánones éticos en vigor, y se lleva a cabo la desviación de la norma al infringir dichos cánones. En consecuencia, a pesar de ser, sin duda, el menos complejo de todos los héroes lyncheanos, su constante oscilar entre el Bien y el Mal le confiere un

Jeffrey, asediado en el burdel de Ben.

carácter ético ambiguo, que Sandy Williams pondrá de manifiesto sin ambages al preguntarle si es un perverso o un detective. Aunque el desenlace del filme confirme sus innegables dotes de detective, la película concluye sin que lleguemos a determinar si el joven universitario de Lumberton es, además, un perverso.

Sandy Williams, la adolescente rubia y de aspecto angelical, hija de un policía y asistente voluntaria (e incitadora de la investigación) del aprendiz de detective Jeffrey Beaumont, también participa del carácter ambiguo del protagonista masculino, como manifiesta el propio Lynch:

> Sandy es como la vecina de al lado, pero no es sólo alguien que está ahí, pues introduce a Jeffrey [en el misterio]. También hay algo extraño en ella (citado en WOODS, 1997, pág. 79).

El aura de misterio que envuelve al personaje de la joven se pone de relieve desde que entra en escena por primera vez, al emerger de entre las inquietantes sobras del jardín de su casa para provocar la curiosidad del protagonista. Su propia curiosidad acerca de la oreja humana que encuentra Jeffrey también es una característica que deriva de la ambigüedad de su carácter, pues, según confiesa a éste, sabe cosas porque oye conversaciones profesionales de su padre, sin especificar si las escucha voluntariamente o no («Oigo cosas. Mi habitación está justo encima del despacho de mi padre»).

Lynch eligió a Laura Dern para que interpretara el papel de Sandy por lo mucho que le había gustado el personaje de la joven ciega que la actriz había encarnado en *Máscara*,[50] caracte-

50. Como han señalado algunos críticos, entre *Máscara* y *El hombre elefante* hay bastantes puntos en común. *Máscara* narra la historia de un joven cuyo rostro ha sido horriblemente deformado por una enfermedad, uno de los temas que más parecen atraer la curiosidad de Lynch.

rizado por esa opacidad de la cara y de la mirada que el director les exige siempre a sus actores. Además, Dern tenía exactamente el tipo de físico que Lynch había imaginado para que todavía resaltara más su papel de mentora y cómplice del viaje iniciático de Jeffrey:

> La Sandy que interpreta Laura Dern tiene que compensar un montón de puntos obscuros. El aspecto de Laura es como habría de ser el de Sandy y entendió lo que tenía que hacer y poseía todo lo que necesitaba para hacerlo. Sandy es el contrapeso de Jeffrey, pero también es la persona que lo introduce en esto. Probablemente hubiese vuelto a su casa aquella noche, después de haber hablado con el padre de ella, y se hubiera olvidado de todo (LYCNH, entrevista realizada por CHUTE, 1986, pág. 34).

No obstante, Michel Chion señala también que la actriz fue elegida porque, según Lynch (conocido entre sus amistades por sus dotes de casamentero), «ella y Kyle formaban una encantadora pareja» (CHION, 1992, pág. 87). En *Terciopelo azul* ambos actores bordan sus papeles con esa ausencia de dramatismo que caracteriza sistemáticamente a los mejores intérpretes de los filmes de Lynch y la ambigüedad de los personajes que encarnan deriva, en buena parte, de la distancia que parecen establecer entre dichos personajes y los hechos narrados. La distancia entre los personajes y sus propias acciones revierte en las numerosas dificultades con las que el espectador se encuentra a la hora de realizar previsiones sobre su comportamiento, lo que sin duda también contribuye a incrementar la sensación de incomodidad que producen invariablemente todas las obras de este director. Incomodidad que, según Lynch, constituye la esencia del cine, cuya función radica en obligarnos a mirar en el fondo de nosotros mismos:

> Le pido al espectador que use todas sus facultades, y no solamente las intelectuales, sino también las intuitivas. Para mí, la belleza del cine reside en su capacidad que sugerir cosas que no conocemos más que en lo más profundo de nosotros mismos (entrevista realizada por HENRY, 1997, pág. 13)

Mientras duró su relación personal con Isabella Rossellini, a Lynch le gustaba explicar en público que la había conocido

cuando buscaba una actriz para interpretar el personaje de Dorothy Vallens y que, al verla, lo que más le llamó la atención fue su asombroso parecido con Ingrid Bergman, aun sin saber que era hija de esta última. La belleza mediterránea y explosiva de Isabella Rossellini y las redondeces de su desnudo imperfecto, muy diferente de los cuerpos de estatua que estamos acostumbrados a ver en la pantalla, acentúan el dramatismo y el impacto de un personaje que representa algunos de los rasgos más característicos de la mujer lyncheana, masoquista y víctima del hombre dominador. Si tuviéramos que definir al personaje de Dorothy Vallens con un solo adjetivo diríamos de ella que es incoherente. Como los otros personajes de Lynch, no se trata de un personaje *especificado* desde el principio mediante un conjunto de atributos que lo definan y lo diferencien de los otros personajes, sino que se va *construyendo* mediante una progresiva adición de elementos narrativos (sus relaciones con los otros) y figurativos (su aspecto y la caracterización de su entorno), que confluyen en una especie de retrato sin acabar y de contornos difuminados.

En el plano narrativo, Dorothy representa el personaje femenino negativo por excelencia. Su marido está implicado en el tráfico de drogas, de alguna forma que el filme no especifica; trabaja como cantante (sobre cuyas muy cuestionables dotes no deja lugar a dudas la versión distorsionada de *Blue Velvet* que interpreta) en el inverosímil club Snow y mantiene una truculenta relación con el «malo» de la película, Frank Booth. Dorothy pertenece al lado obscuro de Lumberton y encarna la decadencia de una cierta América industrial (cuyo referencia es, una vez más, Filadelfia) que se va desmoronando progresivamente, al igual que le ocurrirá a su frágil psicología en los momentos álgidos del filme. En el nivel figurativo, la valencia negativa del mundo de Dorothy se expresa a través de la sordidez del edificio y del apartamento donde vive. Situado en un suburbio que más que de pequeña ciudad norteamericana de provincias parece de periferia industrial urbana, el edificio posee un ascensor que no funciona, como tampoco funciona el timbre del apartamento de la mujer cuyo interior, exageradamente *kitsch*, resulta, además, inquietante por efecto de la contrastada iluminación del filme.

El personaje de Dorothy Vallens le valió a Lynch innumerables acusaciones de misantropía y de misoginia, hasta llegar a

Dorothy Vallens cantando «Blue Velvet».

ser calificado de «masturbador freudiano unidimensional» por una crítica feminista, de raíz psicoanalítica, que se había ido definiendo en el seno de los *estudios culturales* británicos. Para estas feministas, el *voyeurismo* y la identificación constituyen los dos mecanismos sobre los que se asienta toda narración fílmica, como resultado de la definición *patriarcal* del observador cinematográfico, de carácter masculino, y la pasividad de lo observado, de tipo femenino (GRANDI, 1992, pág. 37). Según Laura Mulvey, una de las autoras más representativas de esta corriente, las estructuras del placer visual que produce el cine no son arbitrarias y «facilitan una expresión material y visible de las situaciones eróticas invisibles que construyen el concepto de diferencia sexual en un orden histórico-simbólico dado, definiendo de ese modo la desviación» (MULVEY, 1989, pág. 74).

De acuerdo con esta línea de interpretación, *Terciopelo azul* constituiría la expresión de una cultura machista y sexista que considera a las mujeres como meros instrumentos al servicio de la cultura masculina dominante, como se pone de manifiesto en la lectura del filme que realiza la feminista Angela Carter:

> [*Terciopelo azul*] comienza con la caída del padre, que es observada por un niño pequeño, y termina con los dos padres [el de Jeffrey y el de Sandy] jugando como niños, mientras el hijo, que ha regresado a la tribu, es servido por tres mujeres. [El filme] va de follar con la madre (Dorothy) y casarse con la vecina de al lado (Sandy) (citado en WOODS, 1997, pág. 88).

La periodista norteamericana Lizzie Borden rebate la lectura feminista freudiana de Angela Carter y considera que el sentido del personaje de Dorothy Vallens emana de la confrontación con un cierto estereotipo de la mujer norteamericana de los años cincuenta al que remite dicho personaje en *Terciopelo azul*:

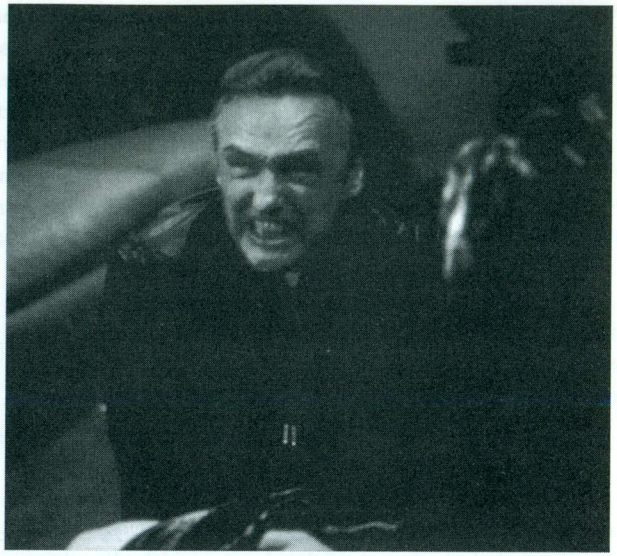
> [Dorothy] es una fantasía, una imagen del deseo que encierra elementos de pesadilla, al igual que su entorno. Es como una foto o un recuerdo de nuestras madres cuando eran jóvenes: una mujer de los años cincuenta con un cuerpo de los años cincuenta. Su exagerado maquillaje constituye una parodia de esa época de cuerpos flácidos y sometidos. Son mujeres colocadas sobre pedestales, con la verdadera mujer escondida que nunca será encontrada. Enlaza con mis fantasías de cuando era niña. En mi opinión,

representa la completa perversión de la sexualidad adolescente estándar que encarnan Jeffrey y Sandy y en la que me habían educado a mí (citado en WOODS, 1997, pág. 88).

En el nivel temático, Dorothy es, en el filme, el doble especular de Sandy. Una especie de negativo de esta última, cuyos atributos (que más arriba hemos calificado de ambiguos) parecen «positivos» tan sólo por contraposición a los atributos «negativos» de Dorothy. Como en los otros filmes de Lynch, y a diferencia de las producciones estándar de Hollywood, los dos términos de la polaridad bueno *versus* malo no aparecen representados, en el nivel narrativo, en personajes diferentes, sino en el nivel temático, articulados en torno a la oposición superficie *versus* profundidad de las cosas. Dicho nivel temático está determinado por el carácter *secreto* de los elementos temáticos que sustentan el eje estructural del filme. Jeffrey Beaumont mantiene, simultáneamente, relaciones con las dos mujeres, porque ambas representan tan sólo el anverso y el reverso de una misma moneda-mujer y la indeterminación de sus propios principios morales se pone de relieve mediante el contraste entre las escenas románticas en las que declara a Sandy su amor y aquellas en las que mantiene una relación sexual sadomasoquista con Dorothy.

La sistemática dualidad de la mujer lyncheana, un tema que el director llevará hasta sus últimas consecuencias en *Carretera perdida*, al utilizar a la misma actriz (Patricia Arquette) para representar a los dos personajes femeninos de la película (Renee y Alice), alcanza también a muchos de sus personajes masculinos y le sirve para manifestar que «ninguno de nosotros es inocente y que, apenas nos sumergimos en el subconsciente, la apariencia de normalidad se diluye» (RICHARDSON, 1989, pág. 88). Al igual que el doctor Jekyll y Mr. Hyde, Lynch resuelve la dialéctica entre el «yo» y el «otro» mediante un «doble», opuesto pero coincidente consigo mismo. Todos los personajes de *Terciopelo azul* son, a la vez, buenos y malos, positivos y negativos, únicamente porque constituyen dobles de sí mismos y los mundos desconocidos que descubren representan, en última instancia, su propia introspección y el análisis de su misma conciencia.

El personaje de Frank Booth, menos complejo y más estereotipado que el de Dorothy Vallens, también constituye una



Dennis Hopper, el «malo» de *Terciopelo azul*.

especie de doble de Jeffrey. A pesar de su brutalidad (que se pone de manifiesto desde el principio del filme, al haber cortado la oreja del marido de Dorothy con unas tijeras), su carácter surrealista (sólo alcanza el orgasmo ayudado por una mascarilla de oxígeno, se pinta los labios y canta en *play back*) nos impide tomarlo tan en serio como a los «malos» convencionales del cine negro tradicional. Por otro lado, la excelente interpretación de Dennis Hopper, un actor cuyos papeles parecen un reflejo de su azarosa vida, acaba convirtiendo a un auténtico lobo en un «vil coyote»:

> El «genio del mal» Dennis Hopper no hace sino prolongar la ostentación de las antiguas bandas juveniles y reproducir (acrecentada por la vejez) la gestualidad neurótica de los legendarios jefes de las bandas. Su interpretación constituye un muestrario alucinante, que convierte al lobo malvado en un vil coyote (MARTINI, 1986, pág. 46).

Como el miserable feriante Bytes (*El hombre elefante*), el repulsivo barón Harkonnen (*Dune*), el escurridizo Bobby Perú (*Corazón salvaje*), el sanguinario Bob/Leland Palmer (*Twin Peaks* y *Fire Walk With Me*) o el inclasificable Mistery Man (*Carretera perdida*), Frank Booth es, en cierto modo, un perso-

naje de dibujos animados, contradictorio y carente de lógica. Un conglomerado de convenciones y clichés, ilustrado mediante su peculiar crueldad, que lo convierten en una especie de monstruo deseoso de exhibir su propia deformidad a través de rituales grotescos. Rituales que, como su relación sexual con Dorothy, revelan el estigma que lo caracteriza: su infantilismo patológico, expresado con crudeza y con sobrecogedora e irónica comicidad en la escena más turbadora del filme, que Jeffrey presencia escondido en el armario:

Dorothy: Hola, nene.

Frank: Cállate. Soy papá. Mierda puta.

Dorothy: Hola, papá.

Frank: Mi whisky... Siéntate... Coge tu silla... Abre las piernas... Más... ¡Mamá!... ¡MAMÁ!... ¡MAMÁ!

Dorothy: Mamá está aquí.

Frank: El nene quiere follar... [hablando consigo mismo] ¡PREPÁRATE PARA FOLLAR!... El nene quiere terciopelo azul.

Dorothy: Toma.

Frank: ¡No me mires!... ¡No me mires!... Papá ha vuelto a casa... ¡No me mires!...

El hastío de Frank, su extravagante mascarilla de oxígeno, la minuciosa preparación del escenario para el amor sadomasoquista (el whisky, la sillita) y los movimientos casi mecánicos de Dorothy le confieren al acto sexual un carácter de falso ritual destinado, simultáneamente, a atraer y a repeler al espectador, quien, por una parte, se ve proyectado en el texto a través de la mirada de Jeffrey, pero al que, al mismo tiempo, se le está obligando irremediablemente a salir fuera del mismo para completar, mediante su propio saber, todo aquello que se le está sugiriendo en la pantalla en vez de enseñárselo. De ahí derivan, paradójicamente, el desencanto que experimentaron todos aquellos que, como señalábamos al comienzo del libro, iban a ver la película estimulados por el calificativo de «pornográfica» con el que la habían definido los críticos de Venecia. Pero el sadomasoquismo desató también las furibundas críticas de las feministas de los *estudios culturales*, que expresan en los siguientes términos la dualidad entre el *voyeurismo* del espectador y su identificación con el personaje masculino (principios constituyentes del cine):

> En la tradición fílmica de Hollywood, la función de las mujeres es constituir el objeto erótico de la audiencia masculina, que puede gozar del placer del *voyeurismo* de su presencia y, contemporáneamente, constituir el objeto erótico de los protagonistas masculinos con los que puede identificarse la audiencia masculina. Los encuadres y el movimiento de la cámara –la tercera «parte que observa», junto con el protagonista y la audiencia– son estratégicos en la producción del doble placer del *voyeurismo* y la identificación (VAN ZOONEN, 1994, pág. 89).

El carácter iterativo y, en cierto modo, vacío de contenido de las relaciones sexuales que los personajes del filme mantienen en *Terciopelo azul* es aún mayor en *Corazón salvaje* y *Carretera perdida* y constituyen otro modo de expresar el horror al sexo, que el director manifestaba de un modo tan explícito en *The Grandmother* y *Cabeza borradora*, cuya monotonía acaba estilizando incluso los actos sexuales más aberrantes. La desmitificación del sexo que Lynch lleva a cabo en toda su obra culmina en *Carretera perdida* con las escenas de una película pornográfica (protagonizada por Renee/Alice) que se proyecta dentro de la película principal, metacomentario y (posible) explicación de las complejas relaciones que mantienen entre sí los diferentes personajes del filme. El encabalgarse de la representación dentro de la representación pone de manifiesto el carácter *metatextual*[51] incluso de la trama de *Carretera perdida*, sancionando así la coherencia de la trayectoria profesional de este polifacético director, para quien sus películas parecen constituir elementos de una articulada reflexión sobre el conjunto de su propia obra.

La introducción de ficciones dentro de la ficción es una característica constante de todas las películas de Lynch: el espectáculo de *music hall* que la chica del radiador interpreta para Henry (*Cabeza borradora*), la representación de *El gato con botas* a la que asiste John Merrick (*El hombre elefante*), las escenas de la serie policíaca que la señora Beaumont contempla por televisión (*Terciopelo azul*), la película pornográfica que están rodando los fellinianos personajes de Big Tune (*Corazón salvaje*) y la telenovela *Invitation to Love* que algunos de los protagonistas de *Twin Peaks* siguen con pasión, representan, como las escenas de *Carretera perdida* a las que nos referíamos antes, un metacomentario del texto principal y manifiestan la

51. Gérard Genette define el *metatexto* como una especie de comentario que un texto hace de otro texto, al que no tiene que citar necesariamente. Se trata de una relación crítica por excelencia (GENETTE, 1982, pág. 10).

reversibilidad de unos personajes capaces tanto de ver como de ser vistos, convirtiendo, de ese modo, la visión en el principio organizador del sentido del filme (CACCIOTA, 1991).

La *mirada*, «el dispositivo más complejo de todos los que pueblan el cine de Lynch» (GAUTHIER, 1985, pág. 52), representa uno de los elementos constituyentes de la puesta en escena de este director, que confiesa tener «entre los nueve y los diecisiete años la mayoría del tiempo, y a veces alrededor de los seis años» (MCKENNA, 1992, pág. 23). La mirada que se proyecta en los filmes de Lynch es una mirada genuina y sorprendida. Constituye, simultáneamente, una mirada estructural y temática: punto de vista y protagonista de la historia narrada. Respecto a la estructura del relato, la mirada sitúa al espectador en el filme: un *espectador modelo* (ECO, 1979) *voyeurista* que se configura literalmente a partir de las características del propio *espectador empírico* al que representa. De modo semejante, los protagonistas cuentan su propia historia en relación con la mirada con la que se confrontan: la de la cantante rubia de *Cabeza borradora* que se le aparece a Henry Spencer en el radiador; la de la sociedad victoriana que contempla –con morbosidad o conmiseración– la monstruosidad del hombre elefante; la del águila dirigida por el enemigo contra la que combate Paul Atreides en *Dune* o el complejo laberinto de miradas en el que parecen perderse Jeffrey, Dorothy y Frank en *Terciopelo azul*.

El monstruo lyncheano

La conciencia de estar siendo mirados que tienen los personajes de Lynch (y no sólo las mujeres, como sostiene Angela Carter) adquiere una doble implicación en los personajes negativos de sus películas, sabedores de que son observados –y juzgados– no sólo por el espectador, sino también por los personajes «positivos» de las mismas. En consecuencia, su *monstruosidad*, que a veces puede rayar en lo inverosímil por su carácter de caricatura manierista, se podría explicar, en el nivel temático, como una estrategia destinada a atraer hacia sí esa mirada del otro que lo complementa en calidad de doble, como señalábamos más arriba.

En cuanto personaje «malvado» y «negativo», Frank posee algunas de las características semánticas que Calabrese deduce del análisis etimológico del término «monstruo»: la especta-

cularidad de lo que se muestra (derivada del término latino *monstrum*) y el misterio que deriva del hecho de que su existencia se deba a una advertencia escondida de la naturaleza (derivada de *monitum*, amonestar) (CALABRESE, 1987, pág. 97). Pero, a diferencia de los monstruos mitológicos o de esos otros seres «anormales» que inundan las pantallas cinematográficas y televisivas de finales de los años setenta y principios de los ochenta, como los que aparecen en *La cosa* (The Thing, John Carpenter, 1982), *Alien, el octavo pasajero* (Alien, Ridley Scott, 1979), *Los cazafantasmas* (Ghostbusters, Ivan Reitman, 1983) o incluso los mismos gusanos gigantes de *Dune*, Frank Booth no debe su monstruosidad ni a la teología de su forma (como, por el contrario, le ocurría al bebé de *Cabeza borradora*), ni a la casualidad de su génesis (como en la historia que el feriante Bytes cuenta sobre la madre de John Merrick, atacada por un elefante en su cuarto mes de gestación). Sin embargo, el *monstruo* de *Terciopelo azul* comparte con esos otros monstruos cinematográficos una característica que, según el semiólogo italiano Omar CALABRESE (1987, pág. 100) los distingue como monstruos *neobarrocos* (o posmodernos), a saber: su natural inestabilidad y carencia de forma.

La inestabilidad de Frank se manifiesta en el filme mediante la continua alternancia de sus papeles como «bebé» y «padre» de Dorothy Vallens (en la escena que observa *mira* desde el armario), o mediante la ambigüedad sexual que manifiesta al pintarse los labios y besar a Jeffrey, mientras canta *Love Letters*. La galería de monstruos cinematográficos, exteriormente *conformes* con los cánones estéticos en vigor e interiormente *deformes* (perversos), se está viendo incrementada continuamente con la adición de personajes cada vez más violentos en filmes de directores influenciados por Lynch, como Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*) los hermanos Ethan y Joel Coen (*Fargo*), Robert Rodríguez (*Abierto hasta el amanecer*) o el último trabajo de Álex de la Iglesia (*Perdita Durango*, 1997).[52]

En el nivel biográfico, la extraña atracción que Lynch experimenta por las deformidades podría explicar que, con frecuencia, contrate actores con características físicas anómalas, como el enano de *Twin Peaks* o *Fire Walk With Me*, en quien, además, había pensado para que protagonizara *Ronnie Rocket*, o el actor cómico Richard Pryor, afectado de distrofia muscular, propietario del garaje donde trabaja Pete Dayton en *Carretera perdida*.

52. En relación a este último filme, recordemos que uno de los *monstruos* más inquietantes de la filmografía de Lynch, Bobby Perú (*Corazón salvaje*) fue creado por Barry Gifford, al igual que el asesino y santón Romeo Dolorosa de *Perdita Durango*.

Por ello ha sido acusado reiteradamente de convertir sus filmes en *freaks shows* (exhibiciones de monstruos), en referencia a la famosa película de Tod Browning *La parada de los monstruos*, que, en opinión de algunos de sus críticos, constituiría una de las referencias icónicas y temáticas más importantes de la obra de Lynch (extremo que el director ha negado en más de una ocasión). Entre los personajes secundarios de las películas de Lynch abunda la gente *standing-doing-nothing* (que están sin hacer nada) (SHONE, 1990, pág. 40), como la madre y la tía del protagonista, los miembros de la banda de Frank o los extraños personajes que rodean a Ben.

El carácter fundamentalmente ético de la *monstruosidad* representada en los filmes de Lynch se hace patente incluso en *El hombre elefante*, mediante la calificación de «monstruo» que Frederick Treves aplica al feriante Bytes («¡Usted es el monstruo! ¡Usted es el anormal!»), cuyo «tesoro» (así es como éste llama a Merrick en el filme) es precisamente la miseria del hombre elefante: su espectacular deformidad. Y también en la emotiva escena en la que John Merrick, acosado por una multitud que lo persigue en Victoria Station, grita desesperado: «¡Yo no soy un monstruo! ¡Soy un ser humano!».

La conversión del ser exteriormente «normal» en *monstruo* o la manifestación de su verdadera y *monstruosa* naturaleza revela, una vez más, el horror que produce a Lynch todo aquello que, de un modo u otro, tenga algo que ver con la materia orgánica. Horror que no sólo experimenta hacia la putrefacción (el plano al microscopio de los insectos en el jardín de los Beaumont) o la mutilación (la oreja humana en avanzado estado de descomposición que encuentra Jeffrey), sino también hacia la sexualidad (el único tipo de sexualidad que nos muestra este filme es de carácter sadomasoquista).

La enfermedad, uno de los modos más temibles de mutación que experimenta la naturaleza humana, suele preceder en las películas de Lynch a la catástrofe en calidad de índice, como si se tratara de un dedo apuntando hacia un monstruo que, como en el caso de Bytes, posee una apariencia externa normal. «Él [Jeffrey] me contagió su enfermedad», repite Dorothy, por segunda vez en el filme, ante una Sandy conmocionada al descubrir que Jeffrey es su amante, en la escena donde comienza a elevarse el *crescendo* que concluye con la masacre final. Lula se siente mal y vomita poco antes de que Saylor y

David Lynch con el actor Michael J. Anderson (*Twin Peaks* y *Fire Walk With Me*).

Bobby Perú realicen el fatal atraco al banco, y la borrachera de Renee también precede a su brutal asesinato, al igual que la fiebre del niño-monstruo de Henry Spencer se manifiesta antes de que éste lo destripe con las tijeras. En *Terciopelo azul*, la misteriosa «enfermedad» a la que alude Dorothy es definida por Lynch en los siguientes términos:

> La «enfermedad» de la que habla Dorothy es algo abstracto. No significa SIDA ni nada por el estilo. En el guión había incluso más cosas sobre este tema. Dorothy la adquiere incluso antes de que entienda en qué consiste dicha enfermedad. La gente me menciona muchas veces a William Burroughs, pero yo no he leído nada de Burroughs (entrevista realizada por CHUTE, 1986, pág. 35).

La representación de lo *monstruoso* que aparece obsesivamente en todos los filmes de Lynch se extiende también a los lazos de sangre y a la célula familiar, cuya presencia opresiva y siniestra queda determinada para siempre en el imaginario cinematográfico lyncheano mediante la pintura negra goyesca que realiza en *The Grandmother* y *Cabeza borradora*. En este último filme, la familia de Mary X empuja a Henry Spencer a la desesperación y al parricidio. En *El hombre elefante*, la madre de John Merrick lo abandona a su trágico destino, en cierto modo, al morir de parto. Las crueles luchas genealógicas desgarran a las familias de *Dune*. Las desgracias de Saylor y Lula se originan también en el marco familiar, provocadas por una madre posesiva que había participado en el asesinato de su propio marido. Leland Palmer mata a su hija Laura y a su sobrina Madeleine Ferguson, y Fred Madison, el único «familiar» de Renee que aparece en *Carretera perdida*, la descuartiza brutalmente.

Al introducir el género policíaco, en cuya afiliación milita *Terciopelo azul*, en un espacio que le es extraño, el espacio familiar (el único tipo de familia que suele aparecer en las películas policíacas convencionales es la que forma el protagonista), la película de Lynch *domestica* el cine negro, en el doble sentido del sustantivo *doméstico* (amaestrado y familiar), como parte del proyecto posmoderno o posgenérico que lleva a cabo:

> [El proyecto del filme] es conducir los espacios urbanos y la narrativa urbana del cine negro a los antiguamente seguros espacios de la pequeña ciudad y de la familia (PFEIL, 1993, pág. 248).

Entre todos los miembros de las peculiares familias que retrata Lynch, la madre constituye la principal figura negativa. Una madre que, como Mary X, se desentiende de sus propias obligaciones (*Cabeza borradora*), es responsable, aunque de modo involuntario, de la deformidad de su hijo (*El hombre elefante*) o intenta seducir al novio de su hija (*Corazón salvaje*), con la peculiaridad de que la mayor parte de los personajes femeninos de Lynch son, antes o después, madres. Se trata casi siempre de mujeres «pecadoras» (Mary X mantiene relaciones sexuales ilícitas con Henry) o mujeres «prostitutas» (Dorothy Vallens, Laura Palmer, Renee/Alice). Mientras la figura del padre está ausente (no se menciona en *El hombre elefante* y está muerto en *Corazón salvaje)*, es irrelevante (en *Terciopelo* azul) o asesina a sus propios hijos (*Cabeza borradora* y *Twin Peaks*), las mujeres lyncheanas suelen estar sometidas a una figura paternal dominadora que las aterroriza, pero les procura placer: Frank (*Terciopelo azul*), el espíritu Bob (*Twin Peaks*) y Mr. Eddy (*Carretera perdida*).

En general, la inconsistencia de los personajes de Lynch, que ni aceptan su destino ni parecen capaces de enfrentarse a él, también se pone de manifiesto desde sus primeros filmes. Henry Spencer, John Merrick, Paul Atreides o Dorothy Vallens, todos ellos parecen dominados por «obscuros demiurgos que maniobran su existencia» (GAUTHIER, 1985, pág. 51): el misterioso maquinista de *Cabeza borradora*, el feriante Bytes que explota al hombre elefante, el barón Harkonnen que provoca el conflicto de *Dune* o el desequilibrado Frank de *Terciopelo azul*.

La función narrativa más importante del héroe es liberar a esa mujer sometida, aun a costa de poner seriamente en riesgo su propia salvación o incluso condenarse él mismo (GRÜNBERG, 1997, pág. 31). Si la infidelidad de Jeffrey pudo haberle hecho perder a Sandy (su nexo con el mundo «positivo» de la superficie de Lumberton), el agente Cooper queda atrapado en el espíritu de Bob al intentar sacar a su amada Annie de la Logia Negra, mientras que Pete Dayton emprende un viaje sin retorno a través de la esquizofrenia que lo disgrega entre su propio mundo y el de Renee/Alice, la mujer que ya ha perdido a Fred Madison.

La interpretación freudiana del filme

En varias ocasiones hemos ido señalando que la polisemia de los filmes de Lynch determina diferentes niveles de interpreta-

ción y que el intrincado simbolismo de las historias que narra y del lenguaje cinematográfico que va configurando su estilo o *idiolecto* favorece las lecturas en clave simbólica o psicoanalítica de sus películas, como la confrontación entre la familia de *Cabeza borradora* y la Sagrada Familia o el paralelismo entre el Mesías y Paul Atreides (*Dune*) que realizan algunos críticos. Por otra parte, también estamos de acuerdo en entender las películas de Lynch como diferentes versiones de un sueño; de un viaje «iniciático» que sus héroes realizan a través del mal o del pecado, cuyos efectos parecen ser irreversibles.

Entre las diferentes lecturas que los críticos han hecho de *Terciopelo azul*, se constata una relativa unanimidad a la hora de privilegiar una cierta interpretación freudiana del filme en el plano temático del mismo, que termina haciendo de Jeffrey un Edipo moderno. Interpretación avalada, en el nivel figurativo, por el paralelismo entre la máscara de oxígeno de su padre enfermo y la mascarilla que utiliza Frank Booth al realizar el acto sexual:

> *Terciopelo azul* es, claramente, un sueño edípico. Dice sin perífrasis que, para crecer, hay que matar al padre (Dennis Hopper) y hacer el amor con la madre (Isabella Rossellini). Para que no haya dudas al respecto, el director hace utilizar a Dennis Hopper, durante sus delirios eróticos, la máscara de oxígeno que el verdadero padre tiene puesta en su cama del hospital, y hace decir al furibundo novio de Sandy, al ver a Isabella Rossellini desnuda delante de la casa de Jeffrey: «¿Quién es ésta? ¿Tu madre?» (MARTINI, 1986, pág. 43).

A fin de reforzar esta hipótesis aún más, se podría alegar la impresión de soledad que produce el padre de Jeffrey en el hospital, en la única escena en que el joven va a visitarlo casi al comienzo de la película. Asimismo, cabe subrayar el papel pasivo que la madre de Jeffrey lleva a cabo en el filme, pues casi no habla y siempre está ensimismada viendo la televisión. Aunque la comunicación del protagonista con su padre se vea obstaculizada por motivos ajenos a su voluntad, debido al delicado estado en que se encuentra el señor Beaumont, que le impide incluso hablar, es el propio Jeffrey quien rechaza todo posible intercambio comunicativo con la señora Beaumont, a la que siempre mantiene alejada y ajena a su recorrido por el mundo

«subterráneo» de Lumberton. Por ejemplo, en la escena que sigue a la brutal paliza propinada a Jeffrey por Frank y sus secuaces, Jeffrey se niega a hacer ningún tipo de comentario sobre los hematomas de su rostro ante las preguntas de su madre y de su tía Barbara («No quiero hablar de ello. Ya está todo arreglado. No quiero hablar de ello»).

La ausencia forzosa del padre de Jeffrey y la pasividad de su madre lo habrían abandonado (en opinión de quienes sostienen la línea de interpretación edípica) a una especie de «orfandad» que propicia su viaje iniciático por el tortuoso camino del mal. Un camino representado en el recorrido simbólico que la cámara realiza por el conducto auditivo de la oreja humana que el joven encuentra al salir del hospital, símbolo de la complejidad de la mente en cuyos entresijos se adentra Jeffrey.

En este estado de «orfandad» Jeffrey encontraría, por tanto, la vía de ingreso a su propia fantasía, libre de los opresivos vínculos familiares, donde otros padres (simbólicos), Dorothy Vallens y Frank Booth, ocuparán el vacío dejado por sus padres naturales. El estatus de madre simbólica que Dorothy Vallens adquiere para Jeffrey se pone de manifiesto en la escena en la que éste espía su acto sexual con Frank Booth, «confinado en un armario como una especie de feto rival de su padre, desde el momento en que Dorothy describe dicho armario como una extensión de su propio cuerpo», cuando le dice al joven «esta noche te he buscado en mi armario» y, más adelante, «todavía estás dentro de mí» (CHION, 1992, pág. 92). Desconectado de sus verdaderos padres, Jeffrey realiza una de las fantasías más comunes de los niños: presenciar el acto sexual de los propios progenitores, en este caso de sus otros padres simbólicos.

En esta nueva versión de la tragedia de Edipo, que sostienen quienes defienden la interpretación del filme en clave psicoanalítica, Jeffrey no sólo usurpa el sitio de su padre/Frank, al convertirse, a su vez, en el amante de su madre/Dorothy, sino que, además, repite el ritual sexual en los mismos términos que el primero, desde el momento en que, ante la insistencia de la mujer, accederá finalmente a golpearla mientras hacen el amor. En este contexto, la conclusión de la película es más que lógica, pues el propio Jeffrey será quien mate a Frank disparándole una bala desde el armario/feto en el que ha vuelto a encerrarse (por tercera vez), cuando este último lo busque en el

apartamento de Dorothy para matarlo a él. Por otra parte, la «orfandad» transitoria de Jeffrey se correspondería con la pérdida temporal del hijo de Dorothy, que ésta experimenta simultáneamente, al haber sido raptado por Frank. De hecho, su relación íntima con Jeffrey parece truncarse desde el momento en que vuelve a encontrar al niño, escondido en el burdel de Ben, hipótesis que el final de la película confirma al contraponer, en la última escena, el marco familiar al completo de Jeffrey y Sandy con la breve aparición de una Dorothy, visiblemente más sosegada, jugando en un parque con su hijo. El carácter de mujer/madre que encarna la actriz Isabella Rossellini en su papel de Dorothy Vallens parece corroborado por la voluptuosidad de su propio físico, por un cierto descuido que emana toda su presencia y, sobre todo, por la amplia y ondulante bata de terciopelo azul que, según Chion, «sugiere el espacioso vestido en el que uno quiere anidar» (Chion, 1992, pág. 92).

La sumisión de los personajes femeninos a los hombres no sólo les molestó a las feministas de los *estudios culturales*. También hubo muchos otros detractores de Lynch que llegaron a atribuir la psicosis sexual de Frank o el posible sadismo de Jeffrey al propio director, a quien acusaron de dar rienda suelta a sus obsesiones personales y de jugar sucio con su pareja y actriz Isabella Rossellini, al hacerla exhibirse de un modo tan impúdico en el filme. Acusaciones de las que el director no intentó nunca defenderse, limitándose a decir que lo que le molestaba a mucha gente era que «Dorothy representaba a cualquier mujer, en vez de ser tan sólo Dorothy» (citado en Woods, 1997, pág. 89). Pero también es cierto que el propio director atizó la lumbre de una polémica que se reaviva sistemáticamente cada vez que estrena un nuevo filme, al confesar que, como el protagonista masculino de *Terciopelo azul*, también él ha experimentado a veces el deseo de ejercer la violencia sobre determinadas mujeres:

> Hay algunas mujeres a las que quieres golpear porque percibes de ellas que desean que lo hagas o quizás porque, de algún modo, te molestan. Siento que esto me ocurre, aunque realmente no lo entiendo. Pero a veces puedes llegar a hacer cosas de las que te avergüenzas al día siguiente. Entonces decides que ya no volverás a hacerlas, pero nunca puedes estar completamente seguro de ello.

Metatextualidad

Sin ningún afán de psicoanalizar a los personajes de *Terciopelo azul*, ni mucho menos a su director, en innegable que la lectura edípica del texto encuentra, en el nivel temático del mismo, numerosos elementos que la sostienen, aunque sea insuficiente, a todas luces, para explicar por sí misma la complejidad y la riqueza de este filme.

Una vez descartadas las interpretaciones *aberrantes* como hipótesis contraproducentes, Umberto Eco distingue entre interpretaciones *legítimas*, solicitadas por el texto y necesarias para poder descodificarlo correctamente, e interpretaciones *legitimables*, sustancialmente correctas pero muy poco económicas, como, por ejemplo, el parentesco que Helena Kostjukovic establece entre *El nombre de la rosa* y *La rose de Bratislava*, una novela de Emile Henriot, de 1946, en la que aparecen tanto la búsqueda de un misterioso manuscrito como el incendio de una biblioteca (Eco, 1990, págs. 115-116). Según Eco, este tipo de motivos narrativos constituyen verdaderos *topoi* literarios que, por sí solos, no añaden ningún tipo de elementos relevantes para la comprensión de la obra. De igual modo, consideramos que el mito de Edipo forma el substrato común de una buena parte de la narrativa occidental, pero es demasiado general como para ser considerado patrimonio específico de este filme. La *historia* policíaca de *Terciopelo azul* constituye el hilo conductor del nivel temático de una película cuyo *discurso*, el modo en que cuenta la *historia* protagonizada por Jeffrey Beaumont, es mucho más importante que la *historia* narrada, lo que equivale a decir que el nivel estructural y el nivel figurativo o estético de este texto tienen mucha más relevancia que el nivel temático del mismo.

Una vez más, es necesario poner de relieve el carácter *metatextual* del filme, como resultado de la operación de *desconstrucción* del género policíaco que lleva a cabo, de la que emerge, con contornos bastante bien definidos, un nuevo estilo narrativo que el director irá poniendo a punto en sus obras sucesivas. No es de extrañar, pues, que muchos consideren las películas de Lynch como variaciones de uno de los temas más ancestrales de nuestra cultura: la definición de la propia identidad, mediante la confrontación del yo con el otro a través del sexo. El sexo como motor de la acción humana y nada más, observa Lynch:

> El sexo es algo fascinante. Es como escuchar una canción *pop* muchas veces, mientras el *jazz* tiene tantas variaciones. El sexo tendría que ser como el *jazz*. Puede tratarse del mismo estribillo, pero hay muchas variaciones en él. Y luego, cuando uno comienza con eso puede parecer sorprendente que algo así pueda ser sexual. Sería extraño. Pero, de todos modos, es una parte real de la vida. No hay una verdadera explicación en *Terciopelo azul* porque el interior de una persona es algo muy abstracto (entrevista realizada por CHUTE, 1986, pág. 34).

Lynch realiza su peculiar exploración del sexo en *Terciopelo azul* mediante una buena dosis de coraje y osadía, que lo lleva a remover los mismísimos cimientos del andamiaje cinematográfico para proceder a renovar los fundamentos de la narrativa fílmica. Se trata de una verdadera *aventura semiológica* que Pfeil describe, en el nivel temático, como:

> La aparente disolución de las rígidas categorías identidad/alteridad de lo simbólico, en general, y de las de sexo/género, en particular, en un flujo sémico o juego de confines del que, paradójicamente, emergen con renovada media vida en el interior de un proceso que se expande y se contrae en la sorprendente y contradictoria circularidad del deseo y de la ansiedad, del placer y del miedo (PFEIL, 1993, pág. 252).

Estética y representación

Uno de los aspectos más interesantes de *Terciopelo azul* es, desde una perspectiva semiótica, la importancia del plano de la *expresión* o *significante* del texto en el proceso de construcción del sentido. En una buena parte de la cinematografía clásica, el *significado* procede fundamentalmente de la palabra, a la que las imágenes, la banda sonora y el resto de los efectos especiales del filme completan o ilustran, pero la palabra hablada de esta película es más un complemento del movimiento que una verdadera guía por los vericuetos del *contenido* del texto. En este sentido, se puede decir de los filmes de Lynch lo mismo que de sus pinturas, volcadas a representar «el dinamismo, el azaroso pasaje de lo inesperado, la celeridad pasmosa de quien tiene prisa para evitar, de ese modo, la sensación de ser, los

valores imperantes» (ALIAGA, 1992, pág. 13). De ahí que la composición del plano figurativo y la construcción de los efectos estéticos del filme lleguen a ser incluso más importantes que su estructura narrativa y temática para configurar la *semiosis*, la significación de *Terciopelo azul*.

Influencia de la pintura

Como las otras obras de Lynch, esta película tiene algo de puzzle inacabado, al no sustentarse sobre una sólida estructura narrativa, sino más bien sobre un conjunto de heterogéneos materiales visuales y sonoros, que le han valido numerosas confrontaciones con el *pop art*,[53] pero con «el [estilo] de Rosenquist más que con el de Andy Warhol» (PFEIL, 1993, pág. 235). La impresión de inestabilidad y de ausencia de un centro que deriva de dicha heterogeneidad se ve incrementada por los continuos tropiezos que encuentra la trama, atrapada entre la cuestionable lógica de determinadas situaciones narrativas que presenta el filme y la magnífica utilización de todos los recursos desplegados para sustentarlas (planos, color, sonidos, etc.).

Más allá de las diatribas que hayan podido suscitar las interpretaciones «psicoanalíticas» que se han hecho de *Terciopelo azul* y de los elementos biográficos que indudablemente contiene, el carácter tan personal del filme deriva principalmente de la solidez con la que Lynch afianza el plano del *contenido* del texto en su plano de la *expresión*, hasta convertir la peculiar fusión de materia y vida que lleva a cabo en lo más característico del inconfundible *estilo* de este pintor-director, que construye la significación de la película afianzándola sobre los códigos de su propio *idiolecto*. Al preguntarle por los elementos específicamente norteamericanos de su pintura, Lynch contesta con una respuesta que también se puede extender a sus filmes: la *materia*. A continuación identifica dicha materia con los elementos figurativos de sus cuadros, al definirla como los recuerdos de su niñez en los bosques de Boise, Idaho y Spokane, Washington:

> En la película hay un nivel autobiográfico. Kyle se viste como yo. Mi padre era un científico investigador del Departamento de Agricultura de Washington. Estábamos siempre en los bosques. Para cuando me fui ya debería haber estado harto de bosques, pero la madera y los serradores aún representan América para mí,

53. Según Laurie Simmons, Lynch aumenta el volumen visual del filme recalentando el Technicolor (citado en PFEIL, 1993, pág. 257).

como la valla y las rosas del comienzo del filme. En esa imagen todo está tan sobreexpuesto y me hace tan feliz. Había mucho de eso en nuestra infancia (entrevista realizada por CHUTE, 1986, pág. 32)

El extremado rigor formal de Lynch, empeñado en recrear atmósferas y producir sensaciones mediante las «composiciones» que realiza en el nivel figurativo del texto, originó numerosas críticas sobre el extremado *manierismo* que exhibe el plano de la *expresión* del filme, que algunos consideraban desproporcionado respecto a la relativa simplicidad de su *contenido* (MARTINI, 1986, pág. 43). Se trata de críticas que han ido remitiendo en parte ante la innegable coherencia de la recreación plástica y estética que el autor reitera en sus películas posteriores, pero que, en su día, también ponían de manifiesto la poca elegancia que desprende la parte visual de *Terciopelo azul*, sobrecargada, en el nivel figurativo, por la riqueza de los símbolos utilizados. Frente al gusto declaradamente *kitsch* de este filme, el tratamiento estético de *Carretera perdida* parece casi una exposición del mejor minimalismo norteamericano de los años cincuenta, con claras referencias al diseñador Vladimir Kagan, a quien el director admira profundamente (BOJARDI, 1997, pág. 148). El actor Dennis Hopper ha definido a Lynch como el primer director surrealista norteamericano, cuyas características sin duda hereda el personaje de Frank Booth, interpretado por Hopper, pero la referencia más frecuente de la crítica de Lynch es el neoexpresionismo norteamericano, fuente de la que también beben todos sus filmes.

De sus pinturas se ha dicho que remiten al período de entreguerras y que manifiestan un humor afín a los cuentos de Kafka (HERAS, 1992, pág. 10), un escritor de quien Lynch se siente tan cerca que hasta podría pertenecer a su propia familia y que le ha servido ininterrumpidamente de inspiración desde que realizó su primer largometraje:

> El único artista que podría haber sido mi hermano es Franz Kafka, aunque no me guste decirlo porque la reacción que despierto suele ser del tipo: «Sí, tú y cualquier otro». Realmente he obtenido mucho de él. Algunas cosas suyas constituyen las más estremecedoras combinaciones de palabras que he visto nunca. Si Kafka escribiera un guión de intriga, yo estaría allí. Me encantaría

***Shadow of a Twisted Hand Across My House*, detalle de una pintura de David Lynch.**

dirigirlo, por supuesto. Me encantaría hacer una película basada en *El proceso*. Henry, el héroe de *Cabeza borradora*, se adentra un poco en el mundo de Kafka (entrevista realizada por CHUTE, 1996, pág. 34).

Sus cuadros se han definido como una mezcla de la intriga de los retratos de Magritte y el desaliento que expresan las pinturas de Bacon,[54] que Lynch considera técnicamente perfectas. Construidos con elementos como salpicaduras, grumos, borrones, apósitos plásticos, etc., parecen hechos para «perturbar la compacta pantalla del inconsciente» (ALIAGA, 1992, pág. 17), algo que también se ha señalado sistemáticamente en relación con todas sus películas y agudizado, en el caso del cine o de la televisión, por el visceral modo en que respondemos a los textos audiovisuales. Según Lynch, la incomodidad que experimentamos ante las escenas más provocativas de *Terciopelo azul* refleja únicamente nuestro propio mundo interior, sin que esté provocado por lo que vemos en la pantalla:

> Hay gente que lleva eso dentro, pero sólo lo viven a través de la televisión o de las películas o a través de alguien que satisfaga su necesidad. Ése es el modo más limpio de salvar el obstáculo. Así no se ensucian las manos, pero forman parte de ello. La gente que ve *soap operas* obtiene mucho de esto. Y si tuvieran oportunidad, cometerían las mismas aberraciones (citado en CHUTE, 1986, pág. 34).

Los efectos que esta película produce en el espectador derivan sobre todo de que no hay nada en ella que no sea genuinamente humano (CHUTE, 1996, pág. 33), pero también de lo mucho que se sugiere y, en comparación, de lo poco que se ve o que se explica. La importancia del nivel figurativo de *Terciopelo azul* reside en la construcción de un universo axiológico (de valores) en el plano figurativo del texto (en su superficie) que el cine norteamericano tiende a situar a un nivel más profundo, en el nivel temático.

54. Lynch define las primeras imágenes de Bacon que más le impactaron en los siguientes términos: «Eran imágenes de carne y cigarrillos, y lo que más me impresionó fue la belleza de la pintura y el equilibrio y el contraste con los cuadros. Era como la perfección» (entrevista realizada por MCKENNA, 1992, pág. 25).

El sistema axiológico de *Terciopelo azul*

El universo axiológico de un relato se suele definir mediante el despliegue de un conjunto de valores éticos que se expresan a

través de categorías estéticas, pasionales o morfológicas. Con frecuencia, la costumbre nos hace creer que los valores están presentes en determinados fenómenos, sin tener en cuenta que, en realidad, se atribuyen reflexivamente a dichos fenómenos en cada actividad discursiva o externamente en cada discurso apreciativo que realizamos (CALABRESE, 1987, pág. 25). Es decir, que los valores están contenidos en el lenguaje, cuyo análisis permite articular un sistema semántico y sintáctico coherente.

A fin de reconstruir dicho sistema, el semiólogo italiano Omar Calabrese se basa en los cuatro ámbitos tradicionales del juicio (bien, belleza, pasión y forma), que constituyen, respectivamente, las cuatro categorías apreciativas de los valores: ética, estética, tímica y morfológica. A continuación, confronta dichos ámbitos del juicio con las dos valencias extremas (positiva y negativa) en torno a las que se articula nuestro sistema axiológico cultural y expresa el resultado en los siguientes términos:

CATEGORÍA	JUICIO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
Morfológica	Forma	Conforme	Deforme
Ética	Moral	Bueno	Malo
Estética	Gusto	Bello	Feo
Tímica	Pasión	Eufórico	Disfórico

Como se puede apreciar, la positividad y la negatividad no son marcas fijas de las columnas, sino variables, por lo que el tipo de juicio expresado es únicamente uno de los muchos juicios posibles y el sistema axiológico así obtenido tampoco tiene un verdadero carácter de *necesidad*, debido a la *contingencia* entre las homologaciones de los diferentes ámbitos del juicio que realiza. Por otro lado, la homologación que se lleva a cabo es producto de un discurso que pretende representar valores pero, en realidad, está canalizándolos a partir de una perspectiva evaluativa (CALABRESE, 1987, pág. 29). Al poner de manifiesto la relatividad que preside la constitución de todo sistema axiológico, Calabrese intenta demostrar que las variaciones del *gusto*

a lo largo de la historia derivan de las distintas homologaciones entre las categorías del juicio que se llevan a cabo en diferentes períodos históricos.

La reflexión teórica que acabamos de exponer nos va a servir como marco de referencia para poder definir el sistema axiológico de *Terciopelo azul* y, por extensión, para determinar las categorías que fundan su estilo o *idiolecto*. Al igual que los objetos culturales que examina Calabrese, el carácter creativo de la ficción cinematográfica legitima el hecho de que el sistema de las categorías axiológicas del cine se pueda examinar a partir de la categoría estética, particularmente adecuada hoy en día a causa del obsesivo «esteticismo de masas» que distingue a la sociedad contemporánea.

A diferencia de otros sistemas axiológicos maniqueos, el sistema de valores de *Terciopelo azul* no identifica la polaridad bueno/malo del juicio moral con las características de sus personajes, desde el momento en que en algunos de ellos conviven alternativamente elementos positivos y negativos, principalmente en Jeffrey y Sandy, y lo mismo puede decirse del juicio sobre la forma o sobre la pasión. Aunque la vertiente negativa de los juicios moral y pasional aparezca encarnada en el personaje de Frank Booth (malo y disfórico), en el filme no hay ningún otro personaje que represente sólo la vertiente positiva (bueno y eufórico). Por otra parte, como veíamos en el capítulo anterior, muchos cineastas actuales identifican las categorías estética y morfológica con juicios de valor predeterminados, como el propio Lynch ponía de manifiesto, de una vez para todas, en el alegato acerca de la belleza interior del hombre elefante que llevaba a cabo en su segundo largometraje.

El espacio representado

Si los personajes de *Terciopelo azul* no son portadores exclusivos de los valores positivos o negativos referidos a las categorías ética o tímica, una vez excluida la categoría morfológica como portadora de valores del sistema axiológico de *Terciopelo azul* cabe buscar los parámetros de referencia de dicho sistema, en la representación estética del filme, encarnada por aquellos elementos que sustentan el relato en la superficie del texto o en las estructuras discursivas del mismo:[55] el espacio y el tiempo. El espacio y el tiempo configuran el universo axiológico de *Terciopelo azul* a través de las técnicas de representación de la materia cinematográfica.

55. Greimas considera que el sentido se articula en el texto como resultado de un *recorrido generativo* por los diferentes niveles del mismo: el nivel de las estructuras narrativas, donde se articula el sistema axiológico y el esquema narrativo, y el nivel de las estructuras superficiales o nivel discursivo, donde se construye la representación del nivel narrativo (Greimas y Courtés, 1979, voz «Recorrido generativo»).

La oposición entre el Bien que refleja la superficie coloreada de las cosas y el Mal que se esconde en la profundidad de las mismas no se manifiesta mediante las categorías fundadoras del espacio alto *versus* bajo, sino mediante las categorías cromáticas claridad *versus* obscuridad o las categorías plásticas luz *versus* sombra. Las primeras (claro y luz) representan la cara *amable* de Lumberton, la seguridad, pero también las convenciones sociales y la represión de los instintos más bajos del ser humano. La oscuridad y la sombra nos sumergen, por el contrario, en la negrura de la ciudad, en sus zonas de peligro, pero, en compensación, permiten que se realicen algunas de las fantasías que el hombre anhela pero destierra de su vida cotidiana.

La representación del espacio y del tiempo *narrado* (el tiempo de la historia contada) en este filme están estrechamente relacionadas. El espacio exterior, generalmente coloreado y luminoso es, por excelencia, un espacio *diurno*, mientras que el espacio interior es un espacio plano e iluminado de forma parcial y artificial, por tratarse preferentemente de un espacio *nocturno*. Al comienzo del filme, el espacio del jardín de los Beaumont aparece como un espacio de transición entre el interior y el exterior al que en cierto modo accede el mal, representado mediante el ataque de corazón que sufre el padre de Jeffrey y subrayado mediante el plano al microscopio de los insectos que devoran la materia orgánica en el subsuelo de dicho jardín. A continuación, se reitera la connivencia entre ambos espacios mediante un plano que nos muestra la valla publicitaria de Lumberton («Welcome to Lumberton»), acompañado por la voz en *off* afable de una emisora radiofónica que canta las excelencias del nuevo día: «Es un día soleado y lleno de árboles en Lumberton...».

A lo largo del filme, las transiciones entre espacios interiores y exteriores suelen ser bastante convencionales, pues se realizan mediante la intersección de planos generales de los edificios a donde se accede, aunque, eso sí, manteniendo estrictamente la polaridad nocturno *versus* diurno que caracteriza la representación temporal. La casa de los Beaumont y el edificio de su tienda, así como la casa de los Williams, aparecen en calidad de planos de transición en el contexto diurno del

filme y sólo se ven de noche cuando constituyen el marco o el escenario de situaciones narrativas que se desarrollan en dichos espacios. En este caso, el espacio representado se convierte en un verdadero espacio *cognoscitivo* «en donde se inscriben las relaciones cognoscitivas entre sujetos (tales como ver, escuchar, tocar, acercarse para escuchar, etc.)» (GREIMAS Y COURTÉS, 1979, voz «Espacio»).

El carácter de espacio *cognoscitivo* que adquieren algunos de los espacios representados es particularmente relevante en el caso del espacio interior nocturno, diseñado y definido para que los diferentes personajes del filme desarrollen el tipo específico de relaciones *cognoscitivas* que lo caracteriza. Por ejemplo, en las dos escenas que tienen lugar en el club Snow *escuchamos* a Dorothy Vallens cantar *Blue Velvet*, la verdadera razón de la insana pasión que Frank Booth experimenta hacia ella, al menos según la versión que Jeffrey le explica a la policía hacia el final de la película («Amaba lo azul. El terciopelo azul»). Del mismo modo, las relaciones *cognoscitivas* que se establecen en el apartamento de Dorothy se definen mediante las acciones de *ver* y *tocar*. «¿Ves mis pechos? ¿Y mis caderas?», le dice Dorothy a Jeffrey, «puedes besarlos si quieres. Tócalos.» La *mirada* de Jeffrey, que espía la relación sexual entre Dorothy y Frank escondido en el armario, constituye el acceso al mundo del Mal, en el que se integrará plenamente al repetir con Dorothy el ritual sadomasoquista de Frank, que previamente ha visualizado desde dicho armario. En ese sentido, el rechazo a la mirada de Dorothy que experimenta Frank («No me mires») representa la negación de todo tipo de relación con el otro, la imposibilidad absoluta de establecer un canal de comunicación. Dorothy también le pide a Jeffrey que no la mire, pero solamente cuando lo obliga a desnudarse, después de haberlo descubierto en su armario.

Algunos de los espacios representados en el filme también cumplen funciones narrativas propiamente dichas, destinadas a crear efectos de suspense en el relato. Mediante esta técnica, que Lynch afinaría sucesivamente en *Twin Peaks*, el espacio actúa como una *prolepsis* o «maniobra narrativa que consiste en explicar o evocar por adelantado un acontecimiento ulterior» (GENETTE, 1972, pág. 82). La *prolepsis* es una figura poco frecuente en la narrativa occidental, pues no se acomoda bien a la preocupación por el suspense narrativo propio de la

concepción «clásica» del relato, ni tampoco a la ficción tradicional de un narrador que parece descubrir la historia mientras la va contando (GENETTE, 1972, pág. 106).

Las *prolepsis* espaciales de *Terciopelo azul* tienen un carácter «amenazador» y funcionan como antesalas de un inminente peligro que el protagonista habrá de afrontar sucesivamente. Por ejemplo, la tercera vez que Jeffrey visita a Dorothy se intercala un contrapicado de la escalera del edificio en penumbra en la escena entre los dos amantes que tiene lugar en el apartamento. Narrativamente, el plano de la escalera prepara la inmediata llegada de Frank, pero también anticipa la escena final, en la que el montaje nos mostrará alternativamente a Jeffrey en el lugar de la masacre y a Frank que sube por la escalera dispuesto a matar al protagonista.

La función semiótica que el espacio lyncheano desarrolla en la película, como resultado de la peculiar unión entre el *significante* y el *significado* que lleva a cabo, lo convierte en un verdadero *actor*, pues posee una significación propia, además de servir de marco a los otros elementos del relato.[56] De ahí derivan el efecto global de realismo que produce el filme, así como una buena parte de las sensaciones que experimenta el espectador. La preocupación casi maníaca de Lynch por la codificación del espacio representado se refleja en su rechazo sistemático a trabajar con maquetas, cuya necesaria utilización en *Dune* terminó convirtiendo un rodaje de por sí difícil en un verdadero calvario.

Además de las transiciones entre escenas mediante los planos espaciales que describíamos más arriba (exterior de los edificios) y de las calculadas transiciones temáticas que con tanta frecuencia utiliza en sus filmes.[57] El fundido en negro, uno de los recursos preferidos por Lynch, se convierte, a veces, en un elemento significativo al identificarse con una figura en el texto. Por ejemplo, la pantalla negra de la escena que sigue al hallazgo de la oreja se ilumina mediante el haz de luz que procede de la habitación del protagonista cuando éste abre la puerta.

El color

Sin intención de disminuir la importancia del espacio y de las transiciones en la estética de *Terciopelo azul*, el elemento central del sistema significativo del filme es el color, que alcanza

56. La semiótica estructuralista define el *actor* como la convergencia de al menos un componente sintáctico y un componente semántico (GREIMAS Y COURTÉS, 1979, voz «Actor»). Se trata de una condición que cumple plenamente el espacio de *Terciopelo azul*, mediante su representación figurativa y la significación que adquiere en el filme.

57. Por ejemplo, a la escena en la que el forense les explica al detective Williams y a Jeffrey que la oreja ha sido cortada con unas tijeras, se superpone otra escena en la que unas tijeras cortan, en primer plano, la cinta policial que había sido utilizada para acordonar la zona en la que Jeffrey había encontrado la oreja humana.

elevadas cotas de densidad dramática gracias a la iluminación de Frederick Elmes. Aunque Lynch tuvo que adoptar el color como una condición necesaria para hacer películas, a partir de *Dune*, sigue siendo fundamentalmente un cineasta de blanco y negro. Y un pintor de blanco y negro, de estilo primitivo (Bojardi, 1997, pág. 147). El desinterés del director por el color responde a su atracción por el minimalismo, que le hace preferir los espacios medio vacíos y los grises para no recargar el texto con demasiados estímulos que terminen insensibilizando al espectador.

Como cualquier otro tipo de adorno, el color es, para Lynch, puro embellecimiento, que arrebata la simplicidad de los objetos y la identidad de los materiales (Bojardi, 1997, pág. 147). Por ello, el director limita el uso del color de sus filmes a dos núcleos cromáticos que le permitan recrear la polaridad claro/obscuro que en sus dos primeros largometrajes (*Cabeza borradora* y *El hombre elefante*) expresaba mediante el contraste entre el blanco y el negro. En *Terciopelo azul*, la claridad se manifiesta mediante una gama de tonalidades pastel que representan la *superficie* positiva de Lumberton, mientras que las zonas obscuras del subconsciente y del reino del mal se expresan principalmente mediante los colores primitivos rojo, azul y amarillo. El negro, el único color que se obtiene mezclando los primitivos en partes iguales, constituye la base de la indumentaria de Jeffrey y Frank, cuya semejanza (chaqueta de cuero, camisa abotonada, etc.) manifiesta los inequívocos lazos existentes entre ellos.[58] Al igual que el color negro, Jeffrey también es, en cierto modo, el resultado de una mezcla proporcional de los valores positivos y negativos que integran el universo axiológico del filme.

Sandy, el único lazo consistente que une a Jeffrey con la superficie de Lumberton, encarna el aspecto más claro y luminoso de *Terciopelo azul*, a pesar de la ambigüedad que la caracteriza, porque, en cierto modo, ella también se sitúa a caballo entre el mundo del Bien y del Mal, pero sólo por efecto de su contacto con Jeffrey. Sandy vive en una casa clara y lleva siempre ropa de tonalidades pastel, que proceden también de colores primarios a los que se les ha añadido una determinada cantidad de blanco.

El azul y el rojo están ligados al mundo de Dorothy. Sus vestidos son rojos y su bata de terciopelo es azul. En el interior

58. Semejanza subrayada por el director en el plano que opone los perfiles de ambos hombres en la puerta del apartamento de Dorothy.

de su apartamento dominan los tonos rojizos y rosáceos (paredes, suelo, lámpara, sofás). Las luces de neón del club Snow proyectan reflejos azulados y rojos sobre la noche de la ciudad. En su interior, las cortinas del escenario son de color fucsia y una iluminación azul y fría envuelve a Dorothy y al público mientras canta *Blue Velvet*. En la ciudad que vemos desde el coche de Frank, la noche en que obliga a Jeffrey y a Dorothy a recorrerla con él, también predominan los rojos de neón, un tono que encontramos de nuevo en el burdel de Ben. Hasta la prostituta que baila encima del capó del coche de Frank, mientras éste le canta a Jeffrey *Love Letters*, lleva una falda de color fucsia. Por último, encontramos el tercer color primitivo en la chaqueta del policía corrupto, cuyo nexo con el espectro de colores del filme se pone de relieve mediante el seudónimo con el que lo designan Sandy y Jeffrey: «el hombre de amarillo».

Frank observa cómo canta Ben.

Otros símbolos

Frente al rigor que gobierna el sistema cromático de *Terciopelo azul*, los otros símbolos del filme no siempre aparecen tan bien articulados en el proceso de semiosis, de construcción del sentido, que llevan a cabo mediante la unión de *significantes* y *significados*. Con frecuencia se trata, más que de verdaderos símbolos, de referencias al propio estilo del director,

elementos de género, *prolepsis* o anticipación de la intriga o, simplemente, de efectos de sentido. Por ejemplo, Frank vive en una periferia industrial, junto a una fábrica, que remite inevitablemente a los siniestros parajes por donde se movía Henry en *Cabeza borradora*. Los primeros planos del contador del coche de Frank, la noche en que recorre la ciudad junto a Jeffrey, Dorothy y sus secuaces, replican los dramáticos primeros planos del contador del coche perseguido en *El diablo sobre ruedas* (Duel, Steven Spielberg, 1971), aunque, más que de una cita propiamente dicha, se trate, en este caso, de un elemento estilístico de la *road movie*. El dolor que el señor Beaumont experimenta en el ataque de corazón que sufre precede al inquietante plano en que los insectos, escondidos bajo la superficie verde de Lumberton, devoran la materia orgánica inerte. Sin embargo, ¿cómo interpretar la secuencia en la que los pies de Jeffrey, al *bajar* las escaleras desde su habitación hasta el salón, reciben la contrarréplica de otros pies que *suben* escaleras en el primer plano del filme que la señora Beaumont está viendo en la televisión, si no es en clave estilística, como un efecto plástico de composición de la imagen?

Los efectos de sentido derivados de la representación del plano figurativo de *Terciopelo azul* son numerosos y constituyen *funciones integrativas* del significado del filme, destinadas, en parte, a recrear una determinada atmósfera o a orientar la lectura de la película, pero, por encima de todo, lo que dichos efectos manifiestan es el esteticismo de un pintor-director acostumbrado a tratar el espacio fílmico como el elemento significativo más importante de cuantos dispone. Pensemos, por ejemplo, en la escena en la que Sandy le cuenta a Jeffrey su sueño sobre los petirrojos y el amor, delante de una iglesia iluminada a la que, sucesivamente, nos remitirá la fachada de la casa de Sandy (que parece el exterior de una capilla), todas las veces que los jóvenes reflexionen sobre lo *extraño* que es el mundo. Según señala Chute (1986, pág. 33), el órgano que acompaña la citada escena delante de la iglesia manifestaría los más profundos instintos religiosos de Lynch, de acuerdo con quienes sostienen que el órgano de *Cabeza borradora* expresa sus más íntimas convicciones y manifiesta, una vez más, el valeroso talante de un director que no duda en exponer sus propios sentimientos ante la cámara:

> La espiral de música clásica religiosa de la banda sonora de *Terciopelo azul* no es irónica. David Lynch podría haber incluido sus más profundos sentimientos religiosos en esta película, casi en su esencia. Ningún artista tan sofisticado como Lynch se arriesgaría tanto sino se viese empujado a ello, a menos de odiarse a sí mismo si huía de ello (CHUTE, 1986, pág. 33).

Por el contrario, los objetos que forman parte del universo significativo del filme desempeñan más una función narrativa que simbólica, con excepción de la bata de terciopelo azul de Dorothy, cuya textura atraviesa los diferentes planos de la película. Las distintas funciones que el terciopelo azul desempeña en el nivel temático y figurativo en esta obra han valido a Lynch reiteradas acusaciones de fetichismo, estimuladas por sus propias declaraciones. Por ejemplo, cuando explica que posee (y adora) un trozo de la cortina roja sobre la que Marilyn Monroe posó desnuda, que le dio Bob Ringwood, el diseñador de vestuario de *Dune*. Sin embargo, cabe tener en cuenta que el valor simbólico del terciopelo no tiene por qué ser particularmente relevante en un director enamorado de las texturas.

Del terciopelo (la bata de Dorothy) que ondea tras los títulos de crédito se ha dicho que recuerda el lujo italiano del romanticismo de Visconti, pero también una membrana «que nos hace sentirnos atrapados dentro de un organismo, atrapados en un intestino o en un ventrículo que tiene pulsaciones» (CHUTE, 1986, pág. 33). Por otra parte, el cinturón de la bata de Dorothy actúa como un cordón umbilical entre ella y Frank, que éste transfiere a Jeffrey en la escena de la correría nocturna por la ciudad. Se trata de la escena en la que Frank, después de haber besado a Jeffrey, le limpia el carmín que le ha dejado en la cara con el trozo de terciopelo azul que siempre lleva consigo.

Retórica y representación

El valor, fundamentalmente narrativo, de los otros objetos del filme también tiene, sin embargo, un cierto carácter retórico. El gorrito de payaso del niño de Dorothy lo representa, casi de modo metafórico, en su ausencia, mientras que la cerveza Heineken adquiere un carácter metonímico al ser utilizada, en pri-

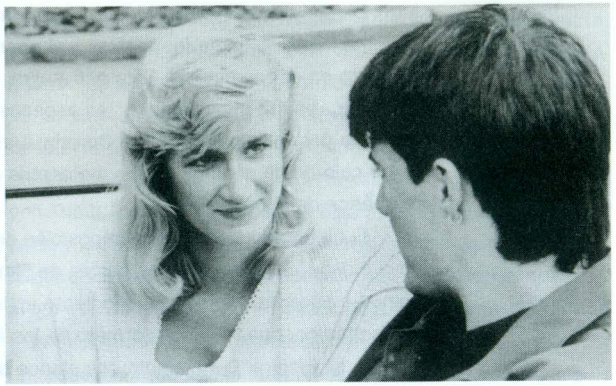
mer plano, para introducir a Jeffrey en escena. Por ejemplo, la segunda vez que Dorothy canta en el club Snow, el primerísimo plano de la mano que se sirve la cerveza da paso a un plano medio de Jeffrey. Asimismo, la botella vacía y los restos de comida que aparecen en la parte delantera del coche dan paso a un Jeffrey somnoliento que ha estado toda la noche vigilando la casa de Frank. Las fotografías pueden desempeñar ambas funciones en el universo narrativo de *Terciopelo azul*. Por ejemplo, la foto del marido de Dorothy y de su hijo, que ésta esconde debajo del sofá, manifiesta su ausencia, mientras que la foto de Sandy, que Jeffrey observa en la casa de los Williams, es un índice de su inmediata presencia (está esperando al joven entre las sombras del jardín).

En el filme también hay objetos cuyo valor es principalmente estético, pero que actúan, en cierto modo, como parámetros para organizar el espacio. Por ejemplo, las plantas del apartamento de Dorothy, del mismo tipo que las que adornan el salón minimalista de los Madison en *Carretera perdida*. En *Terciopelo azul* también hay referencias intertextuales referidas a objetos, como los zapatos rojos de Dorothy Vallens, patrimonio cinematográfico de la Dorothy de *El mago de Oz*.

El apasionamiento del director por la materia cinematográfica lo lleva a tratar el nivel figurativo de sus filmes como si las caras, los cuerpos, las personas, las visiones e incluso las palabras que representa tuvieran, en cierto modo, una vida propia, traducida en una especie de resistencia que manifiestan ante el relato, que constituye el elemento de mayor intensidad del cine de Lynch:

> Apasionado por la materia cinematográfica, continúa creyendo que el cine también está hecho de cuerpos, de personas, de visiones y de palabras. A causa de ello, todo esto, contra lo que combate a brazo partido, incluso se le resiste; pero la resistencia de lo que filma, en su deseo de construir una obra, esa resistencia que él permite, le da a sus obras una tensión, una intensidad mucho más interesante que todas las poéticas actuales de lo artificial (CHION, 1985, pág. 51).

En su interés por retratar deformidades faciales, cuya fuerza expresiva traspasa la materia cinematográfica, Lynch estimula a sus actores para que conviertan sus muecas en caricaturas, como el rostro distorsionado de Sandy al saber que Dorothy y Jeffrey son amantes o la grotesca escena en la que Frank se pinta los labios para besar, y distorsionar así, el rostro de Jeffrey. Del mismo modo, no duda en violar los umbrales estándar de la percepción mediante planos de detalle de los rostros, que llevan a la cámara a navegar por un mar de protuberancias para producir efectos de *extrañamiento* en el espectador, como ocurre con la oreja de Jeffrey y su rostro al final de la película. Los abundantes planos de detalle de *Terciopelo azul*, narrativamente injustificados en su mayor parte, manifiestan la lujuria de una imagen que parece querer desprenderse del sentido pero que, sin embargo, constituye el verdadero motor de dicho sentido, de la semiosis del filme. Por ello los objetos de la película no son casi nunca símbolos, sino verdaderos actores, como el espacio representado.



Sandy y Jeffrey hacen planes.

Lynch manifiesta un deseo, casi exasperado, de ligar lo infinitamente grande con lo infinitamente pequeño, por lo que en *Terciopelo azul* se alternan numerosos planos telescópicos con otros filmados con un gran angular, que podrían remitir al filme de Michael Cimino *Manhattan sur* (The Year of the Dragon, 1985). Ello revierte en un tratamiento particular del espacio que distingue todas las obras de Lynch y que lo dota de esa relativa autonomía de que goza respecto a la acción y a los personajes (que señalábamos más arriba). La entidad propia que detectan los objetos y el espacio en la pantalla constituyen dos de los elementos más elaborados del filme que, paradójicamente, le confieren un gran efecto de realismo, al igual que el violento contraste claroscuro que parece abstraer

a los personajes del espacio donde se mueven, mediante la brillante iluminación de los rostros y el ensombrecimiento del contexto en el que actúan. Esta estrategia, reiterada a lo largo del filme, resulta muy eficaz en las escenas rodadas en la escalera del edificio donde vive Dorothy o en su apartamento, como colofón de algunos de los momentos de mayor tensión dramática del filme.

El elaborado trabajo de composición de la imagen que lleva a cabo Lynch en algunas partes de filme contrasta con los planos o escenas expresados mediante un lenguaje cinematográfico tópico, que remite al formato de los filmes de género en los que se inspira. Por ejemplo, los planos de Jeffrey y Sandy en el coche descapotable, tomados desde lo alto, son una réplica de planos idénticos de *Piel de serpiente*, que el director citaría de un modo aún más literal en *Corazón salvaje*. De ahí que no comprendamos el desencanto de quienes parecen lamentar la alternancia de escenas «soberbiamente personales con momentos mucho más de mano de obra» (CHION, 1992, pág. 89).[59]

Las transiciones entre escenas, así como el montaje, no siempre actúan como meros elementos de yuxtaposición, sino que a veces cumplen funciones específicas en relación con la composición figurativa del filme o con el desarrollo del propio relato. El efecto de *extrañamiento* que producen los planos de detalle, cuya función es introducir al espectador *modelo* en el texto, es semejante al obtenido como resultado de las lentas disoluciones mediante las que se reconstruye el paseo *diurno* por Lumberton al principio y al final de la película, que, en cierto modo, ponen en evidencia el carácter artificial del relato fílmico. Artificialidad que también se hace patente por la introducción de elementos complementarios que rompen la sucesión lineal de la historia, como ocurre con el montaje alternado de algunos planos relativos a la desarticulación de la banda de Frank que lleva a cabo la policía, y la escena dantesca que tiene lugar en el apartamento de Dorothy, que concluye enfrentando a Jeffrey y Frank en un duelo mortal.

El calificativo de surrealista que tantas veces se le ha atribuido a *Terciopelo azul* deriva, sobre todo, de las visiones de Jeffrey, relativas principalmente a su relación con Dorothy y con Frank y cuya valencia es esencialmente simbólica. Simbolismo sobre el que también se articula el carácter *fantástico*

59. Sin embargo, hay que señalar que Chion modificó su postura en su libro sobre Lynch, señalando que la banalidad de escenas como las que muestran a Jeffrey y Sandy en el coche es funcional a la historia y contrasta con la estilización de las escenas giradas en el apartamento de Dorothy (CHION, 1992, pág. 89).

del filme. En la primera visión que experimenta el protagonista, cuando se acerca por primera vez a la casa de los Williams, la cámara se adentra por una enorme oreja laberíntica que representa su propia conciencia. La segunda vez, cuando Jeffrey se despierta en su habitación, profundamente turbado después de haber presenciado la relación sexual que Dorothy mantiene con Frank, los planos de detalle distorsionados, la cámara lenta y los magníficos efectos sonoros de Alan Splet traducen, mejor que cualquier otro tipo de reflexión, el profundo desasosiego que domina al joven. Desasosiego que se manifiesta aún más intensamente en las dos sucesivas visiones de Jeffrey, en un *crescendo* que revela la apoteosis de su mala conciencia por haber accedido a los deseos de la mujer golpeándola. La obscuridad que acechaba siempre en el apartamento de Dorothy desaparece por completo ante el fogonazo que envuelve el beso de Sandy y Jeffrey después de que éste haya matado a Frank, símbolo del triunfo definitivo de la luz sobre las tinieblas en *Terciopelo azul*.

El «posterciopelismo» azul

Kurosawa, Ford, Herzog, Wilder, Tati, Coppola... Un conjunto de nombres en el que predominan algunos directores que sobresalen por su clasicismo (CHION, 1985, pág. 58), constituyen el substrato estilístico sobre el que se han ido asentando los filmes de Lynch y a los que se remontan, en última instancia, algunos de los autores contemporáneos más rabiosamente *ultraposmodernistas*: Ethan y Joel Coen, Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Gus Van Sant y, por qué no, incluso el director vasco Álex de la Iglesia.

Muchos críticos están de acuerdo en que Quentin Tarantino no existiría si los espectadores no poseyeran los códigos interpretativos que se han ido forjando a través de autores como Lynch, cuya referencia constituye la piedra angular de *Four Rooms* (Four Rooms), el filme que Tarantino produjo en 1995. Dicho filme está basado en una serie en la que participó Lynch: *Hotel Room*, un conjunto de viñetas que narran episodios ocurridos en la misma habitación de un hotel. La estilización de la violencia que Tarantino lleva a cabo en *Reservoir Dogs*, filme que, como *Terciopelo azul*, incluye además una oreja cortada, y *Pulp Fiction* es también de tipo lyncheano. Se trata de una estili-

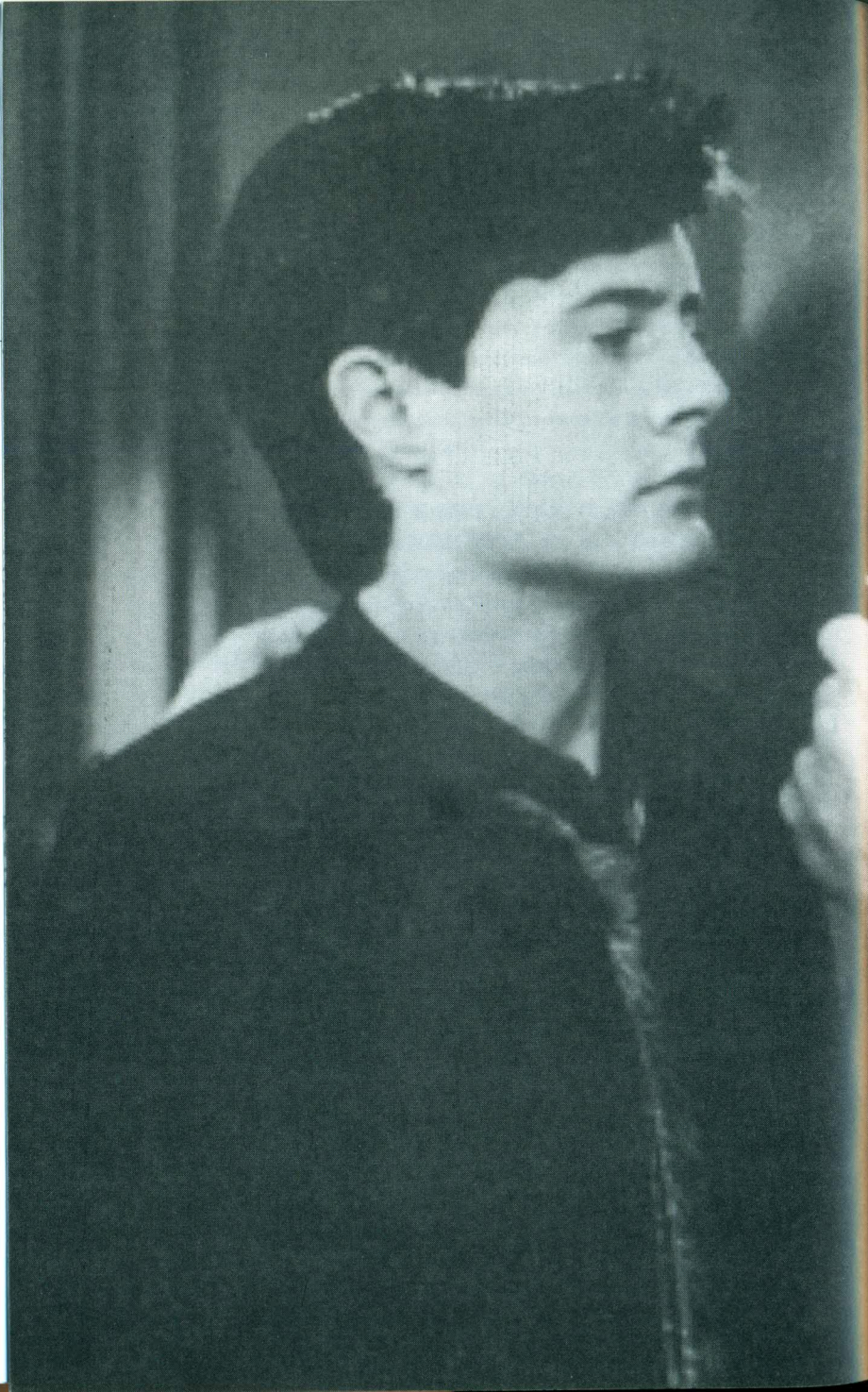
zación destinada a producir una violencia banalizada para el consumo de masas:

> En cierto modo, Tarantino ha hecho con la Nouvelle Vague y con Lynch lo mismo que Pat Boone hizo con el *rhythm & blues*: encontró (ingeniosamente) un modo de tomar lo más áspero, característico y amenazador de su trabajo y lo homogeneizó, batiéndolo hasta volverlo suave, frío e higiénico, adecuado para el consumo de masas. *Reservoir Dogs*, por ejemplo, con su charla banal de sobremesa, sus horriblemente odiosos nombres en clave y su invasora banda sonora del *pop camp* de las décadas pasadas, constituye una versión comercial de una película de Lynch (WALLACE, 1995, pág. 7).

La elección estilística de Carl Franklin en *Un paso en falso* (One False Move, 1991), que se limita a mostrar las caras de los testigos en las escenas violentas, debe mucho a los primeros planos de Dorothy en sus momentos de intimidad sadomasoquista con Frank o Jeffrey. También mantiene una enorme deuda con Lynch el contraste claroscuro que los hermanos Coen plasman en *Sangre fácil* (Blood Simple, 1984), la exasperante lentitud con la que procede el relato de *Barton Fink* (Barton Fink, 1991), sobre todo en la primera mitad del filme, y la exploración, a modo de oreja lyncheana, que la cámara realiza por el sifón del lavabo en esta última película, así como la exagerada frivolidad de los diálogos de *Fargo* (Fargo, 1996) y el estilo de composición que tienen muchos de sus planos. Las interminables disoluciones entre escenas del filme de Jim Jarmusch *Extraños en el paraíso* (Stranger than Paradise, 1984) y la pose indiferente que adoptan los actores en esta película remiten decididamente a los primeros trabajos de Lynch, mientras que las escenas surrealistas que Gus van Sant filmó para *Mi Idaho privado* (My Own Private Idaho), destinadas a desarrollar el carácter del personaje interpretado por el malogrado actor River Phoenix, se inspiran en las visiones de Jeffrey Beaumont a las que nos hemos referido más arriba.

Independientemente del juicio personal que nos merezca el último filme de David Lynch, cuya estructura *anarrativa* comparan algunos críticos con un auténtico *collage* de elementos superpuestos, *Carretera perdida* avista, en calidad de síntesis

de la trayectoria profesional completa de este director, una posible nueva frontera del cine cuya circularidad representa, como las estrategias *antizapping* de los programas que inundan la televisión odierna, la única estructura capaz de sustentar los infinitos fragmentos que componen el tejido narrativo de los textos audiovisuales contemporáneos.



Lynch dirige a Dennis Hopper en *Terciopelo azul*

Documentación

Ficha técnica y artística

Título original ***Blue Velvet*** (EE.UU., 1986)
Dirección **David Lynch**
Guión **David Lynch**
Producción **Fred Caruso** para **De Laurentiis Entertainment Group**
Dirección artística **Catherine Davis**
Fotografía **Frederick Elmes,** en **Technicolor** y **CinemaScope**
Montaje **Duwayne Dunham**
Sonido **Alan R. Splet, Ann Kroeber** y **Mark Berger**
Música **Angelo Badalamenti**
Productor ejecutivo **Richard Roth**
Operador **Lex Dupont**
Diseño de producción **Patricia Norris**
Efectos especiales **Greg Hull** y **George Hill**
Ayudantes de dirección **Ellen Rauch** e **Ian Wolf**
Maquillaje **Jeff Goodwin**
Vestuario **Gloria Loughride**
Duración **120 minutos**

Intérpretes

Jeffrey Beaumont **Kyle MacLachlan**
Dorothy Vallens **Isabella Rossellini**
Frank Booth **Dennis Hopper**
Laura Dern **Sandy Williams**
señora Williams **Hope Lange**
Ben **Dean Stockwell**
el detective Williams **George Dickerson**
la señora Beaumont **Priscilla Pointer**
la tía Barbara **Frances Bay**
Tom Beaumont **Jack Harvey**
Mike **Ken Stovitz**

Raymond **Brad Dourif**
Paul **Jack Nance**
Hunter **J. Michael Hunter**
el hombre de amarillo **Fred Pickler**
el doctor Gynde **Philip Markert**
los dos Ed **Leonard Watkins** y **Moses Gibson**
la enfermera Cindy **Selden Smith**
el forense **Peter Carew**
Donny **Jon Jon Snipes**
el pianista **Andy Badaly**
el maestro de ceremonias **Jean-Pierre Viale**
el sargento **Donald Moore**
las chicas de la fiesta **Katie Reid, A. Michelle Depland** y **Michelle Sasser**
Rodada en Wilmington y Carolina del Norte

Sinopsis

Los títulos de crédito de la película van apareciendo por encima de un fondo de terciopelo azul que ondea lentamente. Mediante un fundido encadenado, un cielo despejado da paso a unas idílicas imágenes de colores brillantes, que reconstruyen la feliz atmósfera de la vida en una ciudad norteamericana de provincias, con sus flores, un amigable bombero que saluda desde su camión, una policía municipal que detiene el tráfico para que pasen los escolares, etc., y el fondo sonoro de la canción de Bobby Vinton *Blue Velvet*, que da título al filme. Un hombre riega el jardín de su casa pero, cuando la manguera se dobla en una planta y el agua deja de fluir, se acaba la «feliz América». El hombre sufre una serie de espasmos y cae al suelo como consecuencia de un ataque de corazón. Un perro acude a jugar con el chorro, que ha vuelto a la manguera y sale hacia arriba, mientras que un niño de corta edad contempla y completa la peculiar escena. La cámara se desplaza hasta el suelo y se introduce en la hierba del jardín, para mostrarnos un mundo terrible y enfermo, donde unos insectos engrandecidos por efecto de una lente microscópica devoran la materia orgánica en putrefacción.

La escena siguiente presenta de nuevo la cara amable de la ciudad, expresada mediante un letrero que señala «Welcome to Lumberton» y unas imágenes de las tranquilas aguas del lago donde se ubica. Mientras tanto, la voz cantarina de un locutor añade otras pinceladas al cuadro idílico del comienzo del filme («Es un día soleado y lleno de árboles...»).

El hijo de Tom Beaumont, que ha vuelto a Lumberton para ocuparse del negocio familiar mientras su padre convalece, lo visita en el hospital. De vuelta a casa, Jeffey Beaumont descubre entre la hierba una oreja humana en avanzado estado de

descomposición. La recoge y se la lleva al detective Williams, vecino y antiguo conocido de su padre. El detective le permite que lo acompañe a ver al forense, quien confirma que se trata de una oreja humana, que ha sido cortada con unas tijeras.

Esa misma noche, Jeffrey dice a su madre y a su tía Barbara, que están viendo la televisión en el salón, que se va a dar un paseo pero, en realidad, se acerca hasta la casa del detective para saber si hay noticias sobre la oreja humana. En el jardín de los Williams se encuentra con Sandy, la hija del detective, que le pregunta si ha sido él quien ha encontrado la oreja. Los dos jóvenes se conocían porque habían frecuentado el mismo instituto, en donde ella cursa ahora el último año. En un tono misterioso, Sandy le explica que, desde su habitación, ha oído algunas conversaciones de su padre. También le dice que la policía ha estado siguiendo durante dos meses a Dorothy Vallens, que podría estar implicada en el asunto de la oreja. Jeffrey le pide a Sandy que le muestre Lincoln Street, la calle donde vive esa mujer.

En la tienda de su padre, Jeffrey se entretiene con sus empleados, uno de los cuales puede contar los dedos de la mano que le muestra el joven a pesar de ser ciego. Le pide a Double Ed, otro empleado, que le preste un fumigador para cucarachas. Esa misma tarde, Jeffrey recoge a Sandy a la salida del instituto y juntos se dirigen al bar Arlene's Dinner. Jeffrey le explica a la joven que ha decidido introducirse en el apartamento de Dorothy Vallens, disfrazado de fumigador de cucarachas, con la intención de dejar abierta una ventana para poder volver más tarde y registrarlo. Para ello, Sandy llamará a la puerta de Dorothy presentándose como una testigo de Jehová, con la intención de distraer a la mujer mientras Jeffrey lleva a cabo su plan. Ante las reticencias de la joven, Jeffrey le dice que es necesario aprovechar las oportunidades de aprender que ofrece la vida y la tranquiliza alegando que no corren riesgos porque nadie puede sospechar de gente como ellos.

Vestido de fumigador, Jeffrey se presenta en casa de Dorothy Vallens, cuyo interior es bastante lúgubre y de tonos rosáceos. Llaman a la puerta pero no es Sandy, sino un hombre vestido de amarillo que le dice a Dorothy algunas cosas en voz baja. Mientras Dorothy y el hombre conversan, Jeffrey se hace

con una de las llaves del apartamento que Dorothy guarda en la cocina.

Esa noche, ambos jóvenes van al club Slow, donde Dorothy, «la señora azul», interpreta su particular versión de *Blue Velvet*. Poco después, Jeffrey y Sandy se dirigen al apartamento de Dorothy. Sandy lo esperará en el coche, mientras Jeffrey inspecciona la casa de la cantante, y hará sonar el claxon de una forma convenida si alguien se acerca. Pero el protagonista orina la cerveza que ha bebido en el club y, al descargar el depósito de agua, no oye el claxon de Sandy advirtiéndole de la llegada de Dorothy. Cuando se da cuenta de que alguien se dispone a entrar en el apartamento, se esconde en el armario ropero, desde donde escucha una confusa conversación telefónica que mantiene la mujer. A continuación, Dorothy saca una fotografía de debajo del sofá y luego la vuelve a esconder. Se desnuda, se quita la peluca en el baño (que luego se vuelve a colocar) y se pone una larga bata de terciopelo azul.

Dorothy sorprende al desconcertado Jeffrey y lo amenaza con un enorme cuchillo de cocina. Después de interrogarlo, visiblemente alterada, lo obliga a desnudarse y comienza a acariciarlo, mientras le ordena que no la mire. Pero suena el timbre de la puerta y lo hace esconderse de nuevo en el armario. Desde su escondite, Jeffrey espía una escena sexual aberrante entre la mujer y Frank Booth, el recién llegado. Se trata de una relación de tipo sadomasoquista, en la que ambos representan alternativamente los papeles de progenitor y de bebé. Frank realiza el acto sexual respirando a través de una mascarilla de oxígeno, amenaza a Dorothy con un par de tijeras y la golpea. Cuando Frank abandona el apartamento, Jeffrey sale de su escondite e intenta consolar a la mujer, que primero le pide que la acaricie y luego que le pegue. Alarmado por los deseos de Dorothy, el joven trata de irse, pero ella le suplica que la ame y que la ayude.

La escena en la que Jeffrey abandona Lincoln Street se enlaza con la siguiente mediante un fundido encadenado en el que aparecen retazos distorsionados de una parte de la relación entre Dorothy y Frank que ha presenciado desde el armario. A continuación, el joven se despierta conmocionado en su cama y concierta una cita con Sandy para explicarle lo

que ha pasado, omitiendo su contacto íntimo con Dorothy. En su opinión, Frank Booth tiene secuestrados al marido y al hijo de Dorothy para forzarla a que secunde sus deseos. En la misma escena, Sandy le explica un sueño que ha tenido, en el que el mundo era negro porque no había petirrojos. La joven cree que los petirrojos representan el amor y que el mundo volverá a brillar cuando vuelvan los pájaros. En el fondo de la pantalla, destaca la fachada de una iglesia y una música de órgano sirve de fondo a la conversación mantenida por los jóvenes.

Jeffrey vuelve a casa de Dorothy y ambos hacen el amor. Más tarde, el fundido en negro muestra, sucesivamente, el exterior y el interior del club Snow, donde Jeffrey está tomándose una cerveza mientras Dorothy canta *Blue Velvet* y Frank Booth, conmovido, acaricia un trozo de terciopelo azul que había cortado de la bata de Dorothy. A continuación, Jeffrey sigue a Frank y, después de pasar la noche en su coche, enfrente de la casa de Frank, consigue fotografiarlo mientras éste habla con el hombre de amarillo. Jeffrey le explica a Sandy los resultados de su pesquisa, que el espectador percibe ampliados mediante un *flash back* que muestra al joven presenciando el asesinato de un traficante de drogas.

Jeffrey se dirige otra vez a casa de Dorothy, con el fondo musical de *Blue Velvet*. De nuevo hacen el amor, pero esta vez el protagonista accede a los deseos de la mujer y la golpea. En el momento de irse, llegan Frank Booth y sus secuaces, a quienes Dorothy lo presenta como un vecino. Frank lo ridiculiza y obliga a ambos a acompañarlo en un paseo en coche por la ciudad. Llegan al burdel que regenta Ben, un homosexual de apariencia afeminada, rodeado de extrañas mujeres muy maquilladas y un hombre gordo. Dorothy es conducida a una habitación y, tras la puerta cerrada, oímos sus gritos al abrazar a su hijo. Ben y Frank golpean a Jeffrey.

Continúa el estrafalario paseo del grupo por la ciudad. Frank inhala el oxígeno de su mascarilla y le dice a Jeffrey: «Eres como yo». Comienza a pellizcar con rudeza los pechos de Dorothy. Jeffrey le pide que la deje en paz y Frank manda a sus secuaces que lo obliguen a bajar del coche para propinarle una soberana paliza. Frank pide que pongan en el coche la canción

Love Letters (Cartas de amor), que finge interpretar y, en una increíble escena, se pinta los labios, besa a Jeffrey, le limpia la cara con el trozo de terciopelo azul que lleva siempre consigo y continúa golpeándolo, mientras le advierte que si no está atento le mandará una «carta de amor», es decir, una bala entre ceja y ceja.

Jeffrey recobra el conocimiento y vuelve a su casa. Lleno de hematomas y completamente dolorido, revive los momentos de su relación sadomasoquista con Dorothy y solloza consternado. Luego llama a Sandy, quien lo convence para que le cuente al detective Williams lo que le ha ocurrido. En la comisaría, se da cuenta de que el hombre de amarillo es el detective T.R. Gordon. Esa noche, Jeffrey le muestra las fotos de Frank y Gordon al padre de Sandy.

Jeffrey riega las flores en el jardín de su casa. Visita de nuevo a su padre, acompañado de su madre y su tía. El viernes por la noche, pasa a recoger a Sandy para llevarla a un baile y se encuentra con el detective Gordon, que está en casa de los Williams. Mientras bailan, los dos jóvenes se declaran su recíproco amor. De vuelta a casa los sigue un coche, pero no se trata del temible Booth sino de Mike, el ex novio de Sandy, a quien ésta ha dejado por Jeffrey. Al llegar a casa de los Beaumont, Mike trata de provocar a Jeffrey, pero entonces aparece Dorothy desnuda, llena de moratones y de quemaduras. Jeffrey y Sandy la conducen a casa de los Williams. Al llegar allí, Dorothy se abraza a Jeffrey y revela que son amantes ante una Sandy profundamente dolorida, que le encaja a Jeffrey una sonora bofetada. Una ambulancia se lleva a Dorothy. En la escena siguiente, Sandy habla por teléfono con Jeffrey, quien le pide perdón. Sandy acepta las explicaciones del joven y le ratifica su amor.

Jeffrey llega en taxi a Lincoln Street. En el apartamento de Dorothy, encuentra al marido de esta última y al hombre de amarillo brutalmente asesinados. Intenta comunicar con la policía mediante el radiotransmisor del detective Gordon, pero Frank lo intercepta y se dirige a casa de Dorothy para matarlo. Finalmente, será Jeffrey, escondido de nuevo en el ropero de Dorothy, quien le dispare a Frank un tiro en la frente con la pistola de Gordon. Mientras tanto, Sandy ha contactado con la poli-

cía y llega a la escena acompañada de su padre y otros agentes. La joven y Jeffrey se funden en un abrazo.

La última escena del filme nos muestra a las familias Williams y Beaumont preparando una barbacoa en el jardín de estos últimos, mientras el montaje alternado nos presenta a Dorothy, visiblemente serenada, que juega en un parque con su hijo.

Selección de textos

"Hasta la fecha, *Terciopelo azul* es, en todos los niveles, el filme clásico de Lynch. No se trata ni de un filme prototípico, como *Cabeza borradora*, ni tampoco de un éxito más o menos colectivo al que el autor añade su toque peculiar, como *El hombre elefante*. *Terciopelo azul* es completamente suyo, controlado y acabado, algo a lo que ninguno de sus otros filmes, más fragmentados y asimétricos, volvería a aspirar. También constituye el filme que establece su universo, crea un modelo que puede utilizar en sus sucesivos filmes (pero que intentará renovar), un lugar (Lynchtown), un esquema estructural y nuevo tipo de romanticismo. Por primera vez en toda la obra de Lynch, mediante la historia de Sandy y la fiesta, el filme configura su expresión del amor y lo consagra definitivamente como algo muy bello (ésta es su verdadera dimensión popular), a medio camino entre el baile del sábado noche y el himno del domingo por la mañana.

»Se trata también del filme en el que Lynch inventa lo que podríamos llamar «de una vez por todas», la escena de la noche loca en el burdel de Ben. Dicha escena narra la noche que pasa un grupo, introducida por una música sin fin, y durante la cual una banalidad o una tontería, vistas a través del prisma del alcohol, adquieren un valor fascinante o muy cómico. Por ejemplo, cuando Frank pide cerveza con una impaciencia frenética, o cuando un ocioso espectador anuncia orgullosamente su identidad a todos los presentes ("Soy Paul", en *Terciopelo azul*), o cuando los personajes se ríen de sus propios chistes (*The Cowboy and the Frenchman, Corazón salvaje).* En *Terciopelo azul* hay una maravillosa y divertida escena de payasos entre Frank en el papel de grande, malo, nervioso, gritando y aullando como un lobo y un Ben muy sosegado, maquillado como un homosexual arquetípico y actuando mediante mímica, retrasos y bruscas paradas, al igual que Coco el payaso, que lleva una cadena demasiado grande y algunos accesorios como la desproporcionada boquilla. De hecho, las escenas cómicas que Lynch realizó en *Twin Peaks* no están tan bien logradas.

»*Terciopelo azul* es la primera película en la que Lynch muestra su habilidad para hacer que la vida parezca extraña. El suave y anónimo estilo del guión de rodaje proporciona una completa sensación de extrañeza y terror, mediante simples imágenes rodadas de un modo ligeramente diferente, como la imagen del padre de Sandy visto por los dos jóvenes entre el hueco de una puerta. El montaje comienza simplemente con el plano del padre saliendo de su despacho un poco antes de lo normal, es decir, el encuadre anterior a la salida del padre se mantiene un segundo más de lo habitual. Esta elección es suficiente para convertir una banal imagen en algo sumamente terrorífico (acentuado por la expresión totalmente vacía del padre cuando se dirige hacia la puerta). También hay otro plano inquietante en el que Jeffrey simplemente abre la puerta de su habitación una noche y baja las escaleras que conducen a la sala, de camino para ir a dar un paseo. Este simple plano comienza con una obscuridad absoluta antes de ser iluminado por la puerta de la habitación al abrirse, produciendo la impresión de que se está abriendo otro mundo. ¿Cómo es que Lynch consigue aterrorizarnos, mejor que ningún otro director, simplemente mostrándonos a alguien que desciende las escaleras para ir a dar un paseo? En mi crítica de *Cahiers* atribuí la banalidad visual de algunas escenas al poco tiempo de que dispuso Lynch para el rodaje y lamentaba que no hubiese podido gozar del mismo calendario del que solían gozar los directores rusos, que rodaban durante meses o incluso durante años,

como Tarkovsky o Kurosawa cuando rodó *Dersu Uzala* (Dersu Uzala, 1975) en la Unión Soviética. A pesar de que esa observación constituyera una reductora visión del filme, no era completamente errónea. Cuando se embarcó en el proyecto de *Twin Peaks*, Lynch se dio el tiempo que necesitaba, no en relación al calendario de rodaje, sino a la propia duración de la narrativa.

MICHEL CHION,
David Lynch (1992)

El periplo psicológico, a través de la oreja cortada y, de nuevo, fuera de ella, constituye un viaje por los más extraños deseos y miedos de Jeffrey. Si se interpreta la historia de modo literal, también podría tratarse de un largo sueño, determinado por el hecho de que su padre, que está gravemente enfermo, parece gozar de buena salud y el padre de Sandy, que previamente había mostrado su verdadera naturaleza como policía corrupto asociado con el hombre de amarillo y con Frank, ahora es un miembro de la feliz y gran familia. Otros elementos obvios del sueño comprenden la repentina aparición de una Dorothy perseguida y desnuda en el porche de la casa de Jeffrey y el cadáver de pie del hombre de amarillo que se mantiene ahí colgado ...

»Los declaradamente falsos petirrojos son mensajeros del amor y de la recta armonía del mundo de Sandy. También constituyen el testamento de la ambigua actitud de Lynch hacia lo artificial, representando la superficialidad de la vida de la pequeña ciudad de provincias mientras celebra su sentimentalismo y su atracción por las técnicas de animación de bajo presupuesto. Respecto a los petirrojos –aunque sean mecánicos– como mensajeros de encanto, Lynch manifiesta que a todos nos gustan los pájaros. Pero, al parecer, no tanto como para impedir al joven David, cuando vivía en Boise, Idaho, tirarle un terrón a uno y matarlo. Después, lleno de remordimientos y acompañado por su amigo y cómplice Willard, le dio una despedida adecuada, incinerándolo y haciéndolo flotar en el estanque, como "un funeral vikingo"...

»Lynch manifestó que "*Terciopelo azul* no acaba bien. Muestra las mismas imágenes que al principio, pero uno sabe mucho más sobre ellas. Es como si dos personas entran en una habitación. A una de ellas le acaban de ametrallar a toda su familia y a la otra le acaban de dar un premio o algo así. Si uno no sabe nada, parecen gente normal o algo por el estilo. Hay luz y hay varios grados de claridad".

PAUL A. WOODS,
Weirdsville USA.
The Obsessive Universe of David Lynch (1997)

Hubo unos pocos detractores que llegaron incluso a atribuir la psicosis sexual de Frank o el sadismo implícito y reluctante de Jeffrey al director. Las objeciones también insistían en el personaje de Dorothy: la excelente iluminación de Fred Elmes pinta su humillación y sus golpes por amor, y Lynch, en cuanto director, juega el más sádico juego de control con su primera actriz (y amante) desde que el gran anciano misógino Hitchcock aterrorizara a las frías estrellas de hielo a las que deseaba sin esperanzas.

»Pero, como diría Jeffrey Beaumont,"es un mundo extraño" y lo más extraño es la gente. Dorothy es una víctima, pero acepta su condición de víctima como el último vestigio del control sobre su propia vida. Por supuesto, no se trata del tipo de "posesión" que muchas feministas idealizarían. Su entrega a los deseos enfermos de Frank es un sacrificio por su marido y su hijo secuestrados, quienes, en el más puro estilo *negro*, son claves pero están deshumanizados, constituyen elementos de la trama que no vemos hasta el final. Pero el breve placer y el éxtasis que alcanza en el momento de su sumisión, su sonrisa tranquila cuando el golpe de Frank le hace sangrar por la boca, lleva su personaje hasta un nivel mucho más profundo de masoquismo emocional erótico.

»Más tarde, Lynch comentó que "lo único que se puede decir acerca de la controversia es: ¿me inventé todo o hay ejemplos como éste en la vida real? Hay numerosos ejemplos como éste en la vida real. Por tanto, ¿por qué molestarse tanto cuando uno plasma algo así en un filme? Porque la gente se hace la idea de que Dorothy representa a cualquier mujer –se contesta a sí mismo– en vez de ser únicamente Dorothy». Ahí es donde empieza el problema. Si se trata sólo de Dorothy y de su historia (y eso es para mí) no pasa nada. Si Dorothy representa a cualquier mujer, no tiene sentido. Eso no añade nada. Es completamente falso y la gente tiene razón de sentirse molesta. El sexo es algo fascinante –opina con los ojos abiertos, como un niño maravillado–; uno puede escuchar muchas veces una canción pop, mientras que el jazz tiene muchas variaciones. El sexo tendría que ser como el jazz. A lo mejor se trata de la misma melodía, pero con muchas variaciones. Y luego, cuando uno sale fuera es sorprendente darse cuenta de que algo así pueda ser sexual. Sería algo extraño pero, de todas formas, se trata de un hecho real de la vida. En *Terciopelo azul* no hay una verdadera explicación porque el interior de una persona es algo realmente abstracto".

»La admisión más sorprendente por parte de Lynch es que, mientras se mantiene a distancia del retorcido y obsesivo Frank, él mismo (como Jeffrey) ha sido tentado a la violencia por mujeres que, en su opinión, poseen la misma perversa autodestrucción que Dorothy: "Hay algunas mujeres a las que uno desea golpear porque sientes que eso es lo que quieren o, quizás, porque, en cierto modo, molestan. Me doy cuenta de que esto ocurre, pero no lo entiendo. Pero, a veces, uno puede hacer algo y sentirse muy mal por ello al día siguiente. Entonces, uno decide que ya no volverá a hacerlo, pero nunca se puede estar completamente seguro".

PAUL A. WOODS,
Weirdsville USA.
The Obsessive Universe of David Lynch (1997)

Es evidente que en *Terciopelo azul* la visión está estrechamente ligada a la violencia, como se pone de relieve en una de las primeras escenas del filme, que muestra a la madre de Jeffrey viendo atentamente la televisión, en cuya pantalla aparece, en primer plano, una mano que empuña una pistola. Y, un poco más tarde, mientras el padre de Jeffrey se desploma sobre la hierba que estaba regando, por un ataque al corazón, la cámara sumerge su objetivo en la hierba para descubrir un grupo de escarabajos que luchan entre sí. Esta especie de potenciación e intensificación de la visión nos lleva a descubrir, por adelantado, el mundo subterráneo que se esconde bajo la apariencia tranquila y un poco aburrida de Lumberton, la imaginaria ciudad de provincias norteamericana donde se desarrollan los hechos de la película. La situación inicial de tranquilidad pronto se ve comprometida: cuando el padre de Jeffrey sufre una crisis cardíaca y cae al suelo, un ojo enloquecido que explora en la hierba un fenómeno monstruoso sustituye a la mirada objetiva de la cámara, que parecía "registrar" una primera ficción. La visión se desata y el ojo loco domina la situación al final de la primera secuencia, con el perro que muerde el chorro de agua a cámara lenta. El fino tejido permite el cruce y la multiplicación de enfoques, como si el protagonista percibiera una vista y un oído del subconsciente que desarticula las leyes de la realidad (y de la verosimilitud) ...»

»Por lo demás, desde los títulos de crédito, este filme pone el acento claramente en la importancia que la visión asumirá en el curso de la narración, mostrando una cortina de terciopelo azul cerrada, que ondea lentamente obstaculizando la visión de todo lo que esté detrás: "El espectador experimenta, a la vez, la angustia ante lo desconocido, la espera de verla abrirse o de penetrar en ella, la esperanza de que la materia y el objeto se concreten gracias a una modificación del encuadre". Desde sus primeras imágenes, *Terciopelo azul* anticipa lo que constituirá una de sus [características] constantes: obstaculizar o impedir la visión. De hecho, como ya hemos mencionado, los personajes insisten repetidamente en negarse, a menudo con violencia, a la mirada de alguien.

RICARDO CACCIA,
Il velluto, il cuore, il voyeur (1990)

Dicen que en los Estados Unidos el público que asiste a *Terciopelo azul* se ríe. La carcajada es la manifestación más típica de defensa y, generalmente, exorciza el miedo. *Terciopelo azul* asusta, pero no lo bastante como para figurar entre las películas de miedo (un pasaporte bastante tranquilo actualmente). El miedo que suscita es más sutil, obsesivo y perdurable. Lo extrae de cada uno de nosotros, sacando los pecados sumergidos de la fantasía. ¿Qué mujer no se ha imaginado que se veía obligada a realizar actos de depravación que no se pueden nombrar, para salvar a alguien? ¿Y

qué hijo no ha pensado nunca que ha visto, o se ha imaginado que veía, la escena primaria por la rendija de una puerta (o mejor aún, desde un armario)? ¿Y qué hombre no sueña con sumergirse en el sedoso terciopelo oscuro del vello púbico de su madre? Éstas son sólo las prohibiciones más explícitas de las muchas que suscita *Terciopelo azul*, jugando con la trama exactamente como juega nuestra fantasía. De todas las películas de Lynch ésta es, sin duda, la más cercana a *Cabeza borradora*, pero, mientras esta última mantenía una explícita escansión onírica, estableciendo lazos de derivación inconsciente directa, la otra, con mucha ironía, organiza su propio material mediante una lógica narrativa racional, en la que la mente interpone entre sí misma y lo que cancela todas las coartadas de una trama, que constituye el mecanismo clásico de la recepción cinematográfica. Sobre la base de esta última consideración se puede objetar, ciertamente, que no hay necesidad de sumergirse de modo tan evidente en la esfera subconsciente; que el cine suscita en el espectador, por su propia naturaleza, una serie de nexos inexpresados incluso, o sobre todo, en presencia de metáforas mucho más escondidas, lo que, como demuestran los géneros clásicos, es absolutamente verdad. Como es cierto que el mecanismo ya se ha desvelado, que el espectador es más malicioso y que la recepción es menos emotiva. Las imágenes que nos rodean son demasiadas y demasiado cotidianas como para que el espectador goce aún de aquella maravillosa simbiosis que según Morin constituye el fundamento del lazo hombre-cine.

EMANUELA MARTINI,
Velluto blu (1986)

Filmografía

Cortometrajes
Six Figures (1967)
The Alphabet (1968)
The Grandmoter (1970)
The Cowboy and the Frenchman (1988)

Largometrajes
Cabeza borradora (Eraserhead, 1976)
El hombre elefante (The Elephant Man, 1980)
Dune (Dune, 1984)
Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986)
Corazón salvaje (Wild at Heart, 1990)
Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992)
Carretera perdida (Lost Highway, 1997)

Vídeo y televisión
Twin Peaks (1989). Serie televisiva
Industrial Symphony No. 1 (1990). Vídeo
American Chronicles (1990-1991). Documental televisivo titulado *Champions*
Wicked Games (1991). Vídeo publicitario para Chris Isaac
Dangerous (1991)
On the Air (1992). Serie televisiva
Hotel Room (1993)

Bibliografía

Bibliografía específica

ALEXANDER, John (1993), *The Films of David Lynch*, Londres, Charles Letts & Co.

ALIAGA, Juan Vicente (1992), «El infierno según Lynch», en VV.A.A., *David Lynch*, Valencia, Grafiquatre S. L.

ANDREW, Geoff (1987), «Blue Murder: Sex Shocker or Cult Classic?», *Time Out*, 4 de marzo.

APAOLAZA, Jon (1990), «David Lynch. El rey del morbo», *Época*, junio.

AVELLO FLÓREZ, José (1990-1991), «El relato de la complejidad», en AA.VV., *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, n. 8, diciembre-febrero.

BACI, Marco (1990), «David Lynch», *Max*, 12, diciembre.

BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales*, Barcelona, Anagrama.

BARNES, Clive (1990), «A Fit of Peaks», *Evening Standard*, 3 de mayo.

BIANCHINI (1991), Maurizio, «Note di genio», *Europeo*, 12, 22 de marzo.

BILBOW, Marjorie (1985), «Herbert – Full of Praise for Lynch», *Screen International*, 5 de enero.

BILLSON, Anne (1987), «Blue Murderer: Cult Classic or Sex Shocker?», *Time Out*, 4 de marzo.

BOJARDI, Gilda (1997), «David Lynch», *Interni*, 473, septiembre.

BORDEN, Lizzie (1983), «The World According to Lynch», *Village Voice*, 23 de septiembre.

BOUZEREAU, Laurent (1987), «*Blue Velvet*. An Interview with David Lynch», *Cineaste*, XV, 3.

BRENNER, Charles (1990), «Surrealistic Soap Hailed as a TV Turning Point», *Times*, 12 de abril.

—(1990), «Staying ahead of the Lynch Mob», *The Times*, 17 de octubre.

BRESKIN, David (1990), «The Rolling Stone Interview with David Lynch», *Rolling Stone*, 69.

CACCIA, Ricardo (1990), «Il velluto, il cuore, il voyeur», *Segno Cinema*, XI, enero-febrero.

CAPPABIANCA, Alessandro (1991), «I corpi tagliati», *Film critica*, 413, marzo.

CASAS, Quim (1995), *Terciopelo azul/Río Bravo*, Barcelona, Libros Dirigido.

CERCHI USAI, Paolo (1991), «I cattivi colpi di Twin Peaks», *Segno cinema*, 48, marzo-abril.

CERVERA, Rafa (1992), «Entrevista a David Lynch», *Fotogramas*, 1.787, julio.

CIMENT, Michel, y NIOGRET, Lynch (1990), «Entretien avec David Lynch», *Positif*, 356, octubre.

Cineforum (1989), «*Eraserhead*», 286, julio-agosto.

CHARLOT, Alain (1991), «Ritratto di un primo de la classe», *Zoom. Rivista dell'immagine*, 108, marzo.

CHION, Michel (1985), «Les visages et les noms», *Cahiers du cinéma*, 368, febrero.

—(1987), «Ce qui couvre l'immobilité des plantes», *Cahiers du cinéma*, 391, febrero.

—(1992), *David Lynch*, París, l'Etoile-Cahiers du cinéma (edición consultada: British Film Institute, 1995).

CHUTE, David (1986), «Out to Lynch», *Film Comment*, 22, 5, septiembre-octubre.

CLARKE, Jeremy (1990), «Compellingly Contrived», *What´s On*, 20 de junio.

CLARKE, Steve (1990), «A Soap Opera that Plays Dirty», *Sunday Times*, 3 de junio.

COGNARD, François (1991), L'occhio di Lynch», *Zoom. La rivista dell'immagine*, 108, marzo.

COOK, Richard (1984), «Would you Buy a 45m Epic From This Man?», *New Musical Express*, 15 de diciembre.

COPJEC, Joan (comp.) (1990), *Shades of Noir*, Londres, Verso.

CORLISS, Richard (1990), «Czar of Bizarre», *Time*, 1 de octubre.

DANEY, Serge (1981), «Le monstre a peur», *Cahiers du cinéma*, 319, enero.

—, y TESSON, Charles (1981), «Entretien avec David Lynch», *Cahiers du cinéma*, 322, abril.

DAWSON, Jeff (1992), «Laura Palmer Lives!», *Empire*, noviembre.

Daily Telegraph (1990), «Does *Twin Peaks* Scale the dizziest Heights?», 24 de octubre.

DE BRUYN, Olivier (1992), «*Twin Peaks*. De l'autre coté du miroir», *Positif*, 378, julio-agosto.

DUNN, Mike (1997), «*Lost Highway*. The Screenplay». http: //mikedunn.com/hscript.html.

FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (1991), «Corazón salvaje», *Imágenes de actualidad*, 89, enero.

Film Review (1980), «It Took Courage to Film This True Story», octubre.

FRABETTI, Carlo (1990-1991), «Bobos ilustrados y charcos culturales», en VV.AA., *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 8, diciembre-enero.

FRANCIS, Pam (1990), «Lynch Mob is Killing Funny», *Today*, 24 de octubre.

—(1990), «Sirup Hits the Ham for Dopey Dale», *Today*, 14 de noviembre.

FULLER, Graham (1989), «A Town Like Malice», *The Independent*, 24 de noviembre.

—(1990), «Call of the Wild», *The Listener*, 10 de mayo.

GANDINI, Leonardo (1990), «Shakespeare e Disney», *Cineforum*, 300, diciembre.

GARCI, José Luis (1990), «*Twin Peaks*», ABC, 24 de noviembre.

GAUTHIER, G., y VALOT, J. (1985), «David Lynch», *La revue du cinéma*, 403, marzo.

GENTRY, Ric (1984), «Alan Splet and Sound Effects for *Dune*», *American Cinematographer*, diciembre.

GILMORE, Mikal (1997), «The Lost Boys», *Rolling Stone*, 6 de marzo.

GODWIN, George (1984), «*Eraserhead*: The Story Behind the Strangest Movie Ever Made», *Cinefantastique*, septiembre.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1990-1991), «La cadencia de la locura», en *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 8, diciembre-febrero.

GROSOLI, Fabrizio (1990), «Chi ha paura del Mago di Oz?», *Cineforum*, 300, diciembre.

GRÜNBERG, Serge (1997), «Entretien avec David Lynch», *Cahiers du cinéma*, 509, enero.

HARRIS, Martin (1990), «This Soap Won't Wash», *The Spectator*, 27 de octubre.

HEAL, Sue (1990), «Lynch Peak of Perfection», *Today*, 27 de octubre.

HENRY, Michael (1997), «Le ruban de Moebius», *Positif*, 431, enero.

HERAS, Artur (1992), «La ternura del desecho», en VV.AA., *David Lynch*, Valencia, Grafiquatre S. L.

HINSON, Hal (1984), «Dreamscapes», *American Film*, diciembre.

HOBERMAN, J. (1995), «Bloodsuckers Invade Sundance», *Premiere*, junio.

The Independent (1990), «A Nation Gripped by Something Very Weird», 23 de mayo.

—(1990), «Twin Peaks, Cherry Pie and Damm Fine Coffee», 10 de noviembre.

JENKINS, Steve (1987), «*Blue Velvet*», *Monthly Film Bulletin*, abril.

L'ECUYER, Gerald (1987), «David Lynch Out-of-Bounds», *Interview*, marzo.

LENNE, Gérard (1990), «David Lynch. Voyage au centre du cerveau», *La revue du cinéma*, 464, octubre.

Le Monde (1992), «Mon Dieu que la morte est jolie!», 7 de mayo.

LIBERTI, Fabrizio (1990), *Cineforum*, 300, diciembre.

LIBILBEHETY, Christophe (1990), *Positif*, 356, octubre.

LINDROTH, James (1990), «Down the Yellow Brick Road», *Literature/Film Quaterley*, 18, 3.

LIPMAN, Amanda (1987), «Pleausure and Pain», *City Limits*, 9 de abril.

MAGID, Ron (1986), «*Blue Velvet*: Small Town Horror Tale», *American Cinematographer*, noviembre.

MANDELL, Paul (1984), «Photography and Visual Effects for

Dune», *American Cinematographer*, diciembre.

MAQUA, J. (1990-1991), «Lynchamiento», en VV.AA., *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 8, diciembre-febrero.

MARSH, DAVID, y MISSLER, Andreas (1987), «David Lynch», *Cinema Papers*, marzo.

MARTINI, Emanuela (1986), *Velluto blu*, *Cineforum*, 260, diciembre.

MATHER, Victoria (1990), «Welcome Weirds», *Evening Standard*, 24 de octubre.

MCKENNA, Kristine (1992), «Una entrevista con David Lynch», en VV.AA., *David Lynch*, Valencia, Grafiquatre, S. L.

MIGLIOLI, Lorenzo (1991), «Cosi ho ucciso Laura Palmer», *Europeo*, 12, 23 de marzo.

MOORE, Suzanne (1990), «Soft Soap», *The Guardian*, 27 de noviembre.

MOUNT, Paul (1991), «Twin Peaks», *Starbust*, 149, enero.

MURPHY, Kathleen (1990), «Dead Heat on a Merry-Go-Round», *Film Comment*, 6, noviembre-diciembre.

NAVARRO, Antonio José (1990), «*Corazón salvaje*. Entre el amor y el odio», *Dirigido por*, 185, noviembre.

—(1990), «David Lynch. La irresistible atracción del abismo», *Dirigido por*, 186, diciembre.

NIOGRET, Hubert (1987), «Blue Velvet. Le passage», *Positif*, 313, marzo.

—(1993), «David Lynch par M. Chion», *Positif*, 392, octubre.

OLTRA, Roberto (1991), «David Lynch», *Tiempo*, 7 de enero.

PAM, Francis (1990), «Who Cares about Laura Palmer?», *Today*, 12 de diciembre.

PARENTE, William (1991), «Peaks of Experience», *The Scotsman*, 2 de marzo.

PAYÁN, Miguel Juan (1991), *David Lynch*, Madrid, Ediciones JC.

PECK, Agnès (1992), «L'aube malade du cinema. Sur David Lynch et David Cronenberg», *Positif*, 371, enero.

PENMAN, Ian (1990), «Small Town America under the Microscope», *Sunday Correspondent*, 8 de julio.

PEZZOTA, Alberto (1991), «La lógica aberrante», *Film critica*, 413, marzo.

PFEIL, Fred (1990), «Home Fires Burning. Family Noir in Blue Velvet and Terminator 2», en Joan Copjec, *Shades of Noir*, Londres, Verso.

PIRELLA, Emanuele (1991), «Il menù di *Twin Peaks*», *L'Espresso*, 4, 27 de enero.

PIZELLO, Chris (1995), «Peeking Through Crumb's Keyhole», *American Cinematographer*, julio.

PLAZA, Francisco (1997), *Terciopelo azul. Un mundo extraño*, Valencia, Midons.

PLIMM, Martin (1990), «Mourning Sickness», *Evening Standard*, 14 de noviembre.

PURGAVIE, Dermot (1990), «Are You Ready for *Twin Peaks*?», *Mail on Saturday*, 4 de agosto.

RABKIN, W. y SCHOLOCKOFF, R. (1987), «Un défi aux conventions», *L´écran fantantisque*, 76.

RAFFERTY, Terence (1986-1987), «Cut of the Blue», *Sight and Sound*, 56, 1, invierno.

RICHARDSON (1989), *The vision of David Lynch*, Londres, British Film Institute.

RODLEY, Chris (1996), «David Lynch: Mr. Contradiction», *Sight and Sound*, julio.

RONDI, Gian Luigi (1990), «*Cuore selvaggio*», *Rivista del cinematografo*, julio-agosto.

ROOT, Jane (1987), «Everyone a Voyeur», *Monthly Film Bulletin*, abril.

ROS, PHILIPPE-PARRA, Danièle (1990), «Entretien avec Willem Dafoe», *La revue du cinéma*, 464, octubre.

ROSE, David (1991), «Pass the Doughnuts, Coop», *The Observer*, 24 de marzo.

ROSENBAUM, Jonathan (1981), «*Eraserhead* a NY», *Cahiers du cinéma*, 322, abril.

—(1990), «The good, the bad and the ugly», *Sight & Sound*, 59, otoño.

ROUYER, Philippe (1990), «Un si joli village (*Twin Peaks*)», *Positif*, 356, octubre.

RUSSELL, John (1990), «Certain to Track Down TV Triumph on Both Sides of the

Atlantic», *Sunday Express*, 28 de octubre.

SAVATER, Fernando (1990-1991), «El culebrón va por dentro», en VV.AA., *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 8, diciembre-febrero.

SCARPELLINI, Paolo (1991), *Panorama*, 1297, 24 de febrero.

SEGNOCINEMA (1987), «*Velluto blu*», 26, año VII, enero.

—(1990), «Cuore Selvaggio», 46.

SHARPE, Derren (1990-1991), «Peaks of Success», *Primetime*, 16, invierno .

SHONE, Tom (1990), «Of Logs, Dogs and the Lynch Mob», *Sunday Correspondent*, 21 de octubre.

SNEAD, Elizabeth (1997), «David Lynch Driven by a Unique Vision», *USA Today*, 4 de marzo.

SIMPSON, Marie-José (1987), «Entretien avec David Lynch», *La revue du cinéma*, 424, febrero.

STEPHEN, Jaci (1990), «Peaks and Trou», *Sunday Correspondent*, 28 de octubre.

—(1990), «Talking down, Talking Dirty», *Times*, 1 de octubre.

TORRES, Augusto M. (1990), «El colonialismo norteamericano. *Peyton Place* y *Twin Peaks*», en VV.AA., *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 8, diciembre-febrero.

TOUBIANA, Serge (1990), «Les années Lula», *Cahiers du cinéma*, 437, noviembre.

VV.AA. (1990-1991), *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valeciana, nº 8, diciembre-febrero.

VV.AA. (1992), *David Lynch*, Valencia, Grafiquatre S. L.

VACHAUD, Laurent (1990), «Fuck Me Deadly (*Saylor et Lula*)», *Positif*, 356, octubre.

VAINES, Colin (1979), «Filmmaker Bizarre», *Screen International*, 1 de diciembre.

VALOT, Jacques (1985), «Les rouages de la peur», *La Revue du Cinema*, 403, marzo.

VARIETY (1990), «Peaks Scales Lower Hights but May Log Second Season», 25 de abril.

VIVIANT, Arnaud (1992), «Qui a tué Twin Peaks?», *Libération*, 5 de junio.

WALLACE, David F. (1997), *Lost Highway. The Screenplay*. http: //www.mikedunn.com/hscript/html.

WATHERBY, W. J. (1990), «The Subversion of Suburbia», *The Guardian*, 10 de abril.

WEINRICHTER, Antonio (1985), «*Dune*. Habla David Lynch», *Dirigido por*, marzo.

WEINRICHTER, Antonio (1997), «Cabezas cambiadas», *Dirigido por*, 254, febrero.

WOLFE, Ray (1997), «Online Guide to Eraserhead». file:///C/DAVE/eraser.htm

WOODS, Paul A. (1997), *Weirdsville USA. The Obsessive Universe of David Lynch*, Londres, Plexus, 1997.

WOODWARD, Richard B. (1990), «Eerie Fantasies of Small Town America», *Sunday Correspondent*, 11 de febrero.

YVOIRE, Christophe (1990), «Les fleurs du mal. Un portrait de David Lynch», *Studio Magazine*, 38.

ZIMMER, Jacques (1987), «David Lynch. Retour à l'origine», *La revue du cinema*, 424, febrero.

ZIMMER, Jacques (1990), «La casuistique du cartoon», *La revue du cinéma*, 464, octubre.

ZUNZUNEGUI, Santos (1990-1991), «De cerca y de lejos», en VV.AA., *Twin Peaks*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 8, diciembre-febrero.

Bibliografía metodológica

BARTHES, Roland (1966), «Introduction à l'analyse structurel du récit», *Communications*, 8 (trad. cast.: «Introducción al análisis estructural del relato», en *La aventura semiológica*, *op. cit.*).

—(1967), *Élements de sémiologie*, París, Seuil (trad. cast.: «Elementos de semiología», en *La aventura semiológica*, *op. cit.*)

—(1985), *La aventure sémiologique*, París, Seuil (trad. cast.: *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993, 2ª ed.).

BAJTÍN, Mijail (1975), *Estetica e romanzo*, Turín, Einaudi.

CALABRESE, Omar (1987), *L'etá neobarocca*, Bari, Laterza (trad. cast.: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989).

ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milán, Bompiani (trad. cast.: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987, 2ª ed.).

—(1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani (trad. cast.: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992).

—(1994), *Sei passeggiate per i boschi narrativi*, Milán, Bompiani (trad. cast.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996).

EJCHENBAUM, Boris (1925), «Teoría de la prosa», en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura, op. cit.*

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, París, Seuil (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).

GREIMAS, A. J., y COURTÉS, J. (1979 y 1991), *Sémiotique. Dictionnaire raisoné de la théorie du langage (I-II)*, París, Hachette (trad. cast.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, I-II*, Madrid, Gredos, 1983 y 1989).

JAKOBSON, Roman (1960), «Linguistics and Poetics», en T.A. Sebeok (comp.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., MIT Press (trad. cast.: «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984).

PROPP, Vladimir (1927), *Morfologia de la fiaba*, Turín, Einaudi, 1968 (trad. cast.: *La morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1985).

SAUSSURE, Ferdinad (1916), *Cours de linguistique générale*, Ginebra (trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1980).

TODOROV, Tzvetan (comp.) (1970), *Teoría de la literatura*, Buenos Aires, Signos.

TOMASEVSKIJ, Boris (1927), «La construcción de la trama», en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura*, Buenos Aires, Signos, 1970).

También publicado por Paidós

LA NOCHE DEL CAZADOR

DOMÉNEC FONT

La noche del cazador, el único largometraje dirigido por el actor inglés Charles Laughton en 1952, es un verdadero ejercicio de sabiduría. Una película decididamente singular dentro de la historia del cine en la que, sin embargo, no es posible establecer una dirección única. En su travesía hallamos un denso y enigmático poema en imágenes que convoca tanto el espíritu fabulístico de los *fairy tales* como la crueldad del cuento gótico. A través de múltiples filiaciones –de la Biblia, fuente nutricia del puritanismo anglosajón, a la literatura visionaria de Hawthorne y Poe; de la inspiración fílmica de Griffith a los relatos de Twain, Wolfe o Anderson sobre los que se ha edificado el sueño americano...– nos encontramos con un poderoso relato iniciático sobre el fin de la inocencia y un enigmático *thriller* familiar donde las tinieblas morales pesan más que las tinieblas de la noche. Un filme de marcada composición onírica que permite explorar las claves de los sueños sin que en esta ambigua cacería humana sea posible conciliar el sueño ni quepa esperar un despertar ordenado a su término. Y es que, siendo una obra maestra del fantástico, *La noche del cazador* es también una experiencia límite para el espectador que retiene en cada visionado el sentimiento de un desorden interior. Una experiencia íntima que exige ser remontada una y otra vez, como se remonta el río de los cuentos, para captar su estela de misterio y bucear en las riberas donde se depositan nuestros enigmas.

Domènec Font es profesor de Historia del Cine Moderno y de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Autor de diversos ensayos sobre el cine y guionista, también ha realizado una serie de docudramas televisivos sobre la cultura contemporánea española titulada *La memoria fértil*.

También publicado por Paidós

VÉRTIGO / DE ENTRE LOS MUERTOS

José Luis Castro de Paz

Auténtico filme-canon y uno de los textos que más variados análisis y lecturas ha suscitado en toda la historia del cine, *Vértigo* parece incrementar día a día su relevancia estética y trascendencia histórica. Suprema expresión de la escritura fílmica de su autor, lúcido y por ello desesperanzado discurso sobre el amor y el deseo masculino, película clave para comprender el período final del clasicismo cinematográfico a la vez que poseedora de hallazgos formales que la aproximan inequívocamente al cine moderno, el abrumador rigor formal de su tejido significante hace inagotable el análisis de sus mecanismos narrativos y de puesta en escena.

El presente volumen nos da ocasión de reflexionar de nuevo sobre el filme y, sin renunciar a las valiosas aportaciones de estudios precedentes, profundizar en ciertos aspectos históricos, formales y narrativos hasta ahora pasados por alto o abordados sólo superficialmente.

José Luis Castro de Paz (La Coruña, 1964) es doctor en Historia del Cine y profesor de dicha materia en la Universidad de Vigo. Redactor jefe de la revista *Vértigo* y miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine, entre sus libros destacan *La crisis de la transparencia clásica* y *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta, la crisis de Hollywood y la televisión*, este último también publicado por Paidós.

También publicado por Paidós

LOS CUATROCIENTOS GOLPES

ESTHER GISPERT

Los cuatrocientos golpes (1959), primera película de la filmografía de François Truffaut, es también el primer capítulo de un ciclo de carácter semiautobiográfico donde, tras la compleja personalidad del personaje de Antoine Doinel, Truffaut muestra sus propias obsesiones. El presente estudio analiza con detalle los diferentes puntos de confluencia que muestra la película, incidiendo tanto en el estudio del contexto sociohistórico como en el análisis de su estructura narrativa y estética.

Esther Gispert Pellicer (L'Escala, 1969) es doctora en Pedagogía por la Universidad de Gerona, donde actualmente ejerce como profesora de la Escuela Superior de Relaciones Públicas. Ha colaborado en diferentes revistas españolas, como *Comunicar*, e internacionales, como la canadiense *Communication* y la italiana *Cinema Nuovo*.

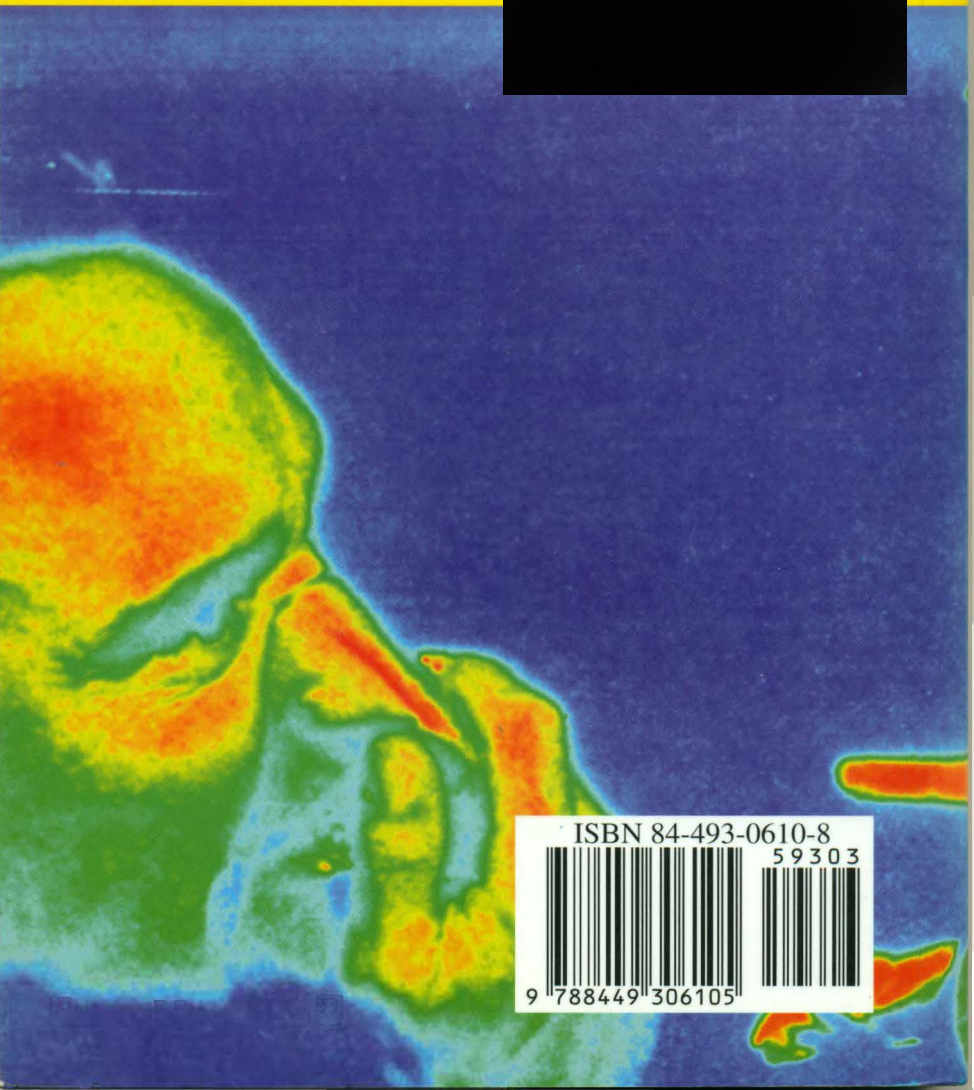
David Lynch Terciopelo azul Blue Velvet

Estudio crítico de Charo Lacalle

Terciopelo azul, la película de David Lynch que muchos consideran como una de las obras de arte cinematográficas de los años ochenta, representa una vertiginosa travesía del ser humano por los entresijos del bien y del mal que se desvelan bajo la apariencia de la ciudad americana de provincias.

Charo Lacalle es profesora titular de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Especialista en análisis de televisión y cine, forma parte de un Observatorio Europeo de Ficción (Eurofiction) dedicado a estudiar la producción de ficción europea.

Paidós Películas



ISBN 84-493-0610-8

59303

9 788449 306105